ИСКУССТВО КИНО

7
1971

за ГУМАНИЗМ
киноискусства
за МИР
и ДРУЖБУ
между НАРОДАМИ

ИСКУССТВО КИНО

1971 7

Ежемесячный журнал
Орган
Комитета по кинематографии
при Совете Министров СССР
и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Королева М. Е.
Махнач Л. В.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.

Зам. главного редактора Орлов Д. К.
Парамонова К. К.
Ростоцкий С. И.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.

Ответственный секретарь Сулькин М. С.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор Антонова Т. М.
Корректор Ярошевская С. Л.

На вкладке—материалы
II Всесоюзного съезда
кинематографистов СССР

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

1
Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении Союза кинематографистов СССР орденом Ленина

Речь члена Политбюро ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Н. В. Подгорного
5
Приветственное письмо II Всесоюзного съезда кинематографистов ЦК КПСС

В ПАРТИЙНОМ СТРОЮ
7
Н. Сизов Мера ответственности
13
И. Хейфиц Это новые судьбы людей
18
Н. Мащенко Во имя высоких идеалов!

27
Письма друзей

НАВСТРЕЧУ VII МОСКОВСКОМУ...
30
Вл. Баскаков Наша традиция

42
Главная документальная...

48
Памяти Серго Закариадзе

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ
50
Борис Евгеньев Москва тех дней
57
А. Устинова Государственный человек
64
А. Ходырев Смысл простых истин
70
Т. Хлоплянкина Доживем до третьего апреля...
76
Анатолий Эфрос Уметь чувствовать

РЕПОРТАЖ
80
Ф. Французов Из «Гобеленового зала» — в джунгли

ПРОБЛЕМЫ МАСТЕРСТВА
89
Я. Варшавский Неизбежность полиэкрана

102
Григорий Козинцев Пространство трагедии

130
Р. Кармен Рядом с солдатом

БИБЛИОГРАФИЯ
147
Н. Парсаданов В защиту прогресса

ЗА РУБЕЖОМ
153
Болеслав Михалек Западный экран. Мотивы и парадоксы
164
Лев Гинзбург «Пасхальное» перемирие во Вьетнаме

СЦЕНАРИЙ
169
А. Гребнев, Ю. Райзман Визит вежливости

ИСКУССТВО
КИНО

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Decree of the Presidium of the Supreme Soviet of the USSR about the awarding of the USSR cinematographists' Union by the order of Lenin (page 1).
The speech of the member of the Politburo of the Central Committie of the CPSU N. V. Podgorny (page 1).
The message of greetings to the Central Committie of the CPSU by the II All-Union congress of the cinematographists (page 5).

IN THE PARTY RANKS

Nikolai Sizov Measure of Responsibility (page 7). Director-General of the Mosfilm Studios writes about the problems linked with the decisions of the XXIV Party Congress.

Iosif Kheifits These are the New Destinies of the People (page 13). About the tasks of the young directors of the Lenfilm Studios in connection with the decisions of the XXIV Party Gongress.

Nikolai Mashchenko Our Hard Business (page 18). Ukrainian director, secretary of the Ukrainian cinematographists'Union Board tells about the problems of the Ukrainian cinema.
The Letters of the Friends (page 27).

BEFORE THE VII MOSCOW FILM FESTIVAL

Vladimir Baskakov Our Tradition (page 30). About the traditions of the Moscow Film Festivals.
The Main Documentary... (page 42). The deputy Chairman of the Cinematography Committie under the USSR Council of Ministers V. N. Golovnya tells about the work of the Central Documentary Film Studios.

In memoriam of Sergo Zakharladze (page 48).

NEW FILMS

Boris Evgenyev Moscow of Those Days (page 50). Review of the film «The Heart of Russia» (Mosfilm).

Anna Ustinova The State Minded Man (page 57). Review of the TV-film «The Secretary of the Partkom» (Kiev Dovzhenko Studios).

Alexander Khodyrev The Meaning of the Simple Truths (page 64). Review of the film «Stories about the communists» (Central Documentary Film Studios).

Tatyana Khloplyankina Let's Wait Till the Third of April... (page 70). Review of the film «Tomorrow, on the Third of April» (Lenfilm).

Anatoly Efros Ability to Feel (page 76). Review of the TV film «The Late Child» (Kiev Dovzhenko Studios).

REPORTING

Felix Frantsuzov From the Gobelin Hall — to the Jungle... (page 80). About the shooting of the film «The Committie of 19» (Mosfilm).

PROBLEMS OF SKILL

Yakov Varshavsky The Inevitability of Polyscreen (page 89). Meditations about the polyscreen cinema.

Grigory Kozintsev The Space of Tragedy (page 102). Director tells about his work at the film.

Roman Karmen At the Elbow of a Soldier (page 130). War memoirs of a prominent Soviet documentary film maker (continuing).

BIBLIOGRAPHY

Nikolai Parsadanov Defending Progress (page 147). Review of the book by Yuri Zhukov «From One Battle to Another. Letters from the front of the ideological struggle», Moscow, «Misl», 1970.

ABROAD

Boleslav Michalek Motives of the Screen. Effects and Paradoxes (page 153). Polish critic about the new tendencies in the modern cinema.
Soviet Films on the Screens of the World (page 162).

Lev Ginsburg Easter Truce in Vietnam (page 164). Review ot the film «O. K.» (FRG).

SCRIPT

Anatoly Grebnev Yuly Raisman The Courtesy Visit (page 169).

Filmography (page 191).

Адрес редакции: 125319 Москва А-319, ул. Усиевича, 9. тел. 151-02-72. А09943 Подписано к печати 16/VI 1971 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 39620 экз. Заказ 1007 Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105

Указ Президиума Верховного Совета СССР

О награждении Союза кинематографистов СССР орденом Ленина

За заслуги в развитии советского киноискусства и отмечая вклад советских кинематографистов в коммунистическое строительство, наградить СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР орденом ЛЕНИНА.

Председатель Президиума Верховного Совета СССР **Н. ПОДГОРНЫЙ**
Секретарь Президиума Верховного Совета СССР **М. ГЕОРГАДЗЕ**

Москва, Кремль, 10 мая 1971 г.

Речь члена Политбюро ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Н. В. ПОДГОРНОГО на II Всесоюзном съезде кинематографистов (13 мая 1971 года)

Дорогие товарищи!

Мне предстоит выполнить приятную миссию — здесь, на съезде, вручить Союзу кинематографистов СССР высокую награду нашей Родины — орден Ленина. **(Аплодисменты).** Разрешите зачитать Указ Президиума Верховного Совета СССР от 10 мая 1971 года:

«За заслуги в развитии советского киноискусства и отмечая вклад советских кинематографистов в коммунистическое строительство, наградить Союз кинематографистов СССР орденом Ленина». **(Продолжительные аплодисменты.)**

От имени Центрального Комитета КПСС, Президиума Верховного Совета СССР и Советского правительства сердечно поздравляю делегатов Второго съезда кинематографистов СССР, всех деятелей советского кино с заслуженной высокой наградой и желаю новых успехов в вашей столь нужной партии и всему народу творческой работе! **(Продолжительные аплодисменты.)**

Ваш съезд проходит в знаменательное время, когда советские люди, да и весь мир живут под впечатлением XXIV съезда Коммунистической партии Советского Союза. Решения съезда, намеченные партией планы пронизаны заботой о самых насущных, самых кровных интересах советского общества в целом и каждого человека в отдельности, они направлены на обеспечение условий для мирного созидательного труда нашего народа и укрепление позиций социализма в мире.

XXIV съезд КПСС вооружил нас боевой программой действий на всех направлениях коммунистического строительства. Борьба за ее осуществление стала сегодня главным содержанием жизни страны. Яркое свидетельство тому — все ширящееся социалистическое соревнование трудящихся за досрочное выполнение заданий девятой пятилетки.

Близятся выборы в Верховные Советы союзных и автономных республик и в местные Советы депутатов трудящихся. Выдвигая в органы государственной власти своих лучших представителей, советские люди вновь демонстрируют силу и преимущества социалистической демократии, свою сплоченность вокруг испытанного и закаленного авангарда рабочего класса, всего советского народа — нашей боевой ленинской партии. **(Бурные аплодисменты.)**

Общими интересами — интересами партии, народа — живет и советская творческая интеллигенция, один из славных ее отрядов — кинематографисты.

Искусство кино — одно из наиболее важных и действенных средств коммунистического воспитания, его все возрастающая роль и место в духовной жизни советского общества получили высокую оценку XXIV съезда КПСС. Награждение вашего творческого союза означает признание больших заслуг советских киноработников перед нашим народом. Это награда всем поколениям кинематографистов: и тем, кто стоял у колыбели советского кино и помогал ему стать великим искусством революции, и тем, кто сегодня своим творчеством утверждает идеалы коммунизма.

Уже в первые годы Советской власти агитпароходы и поезда несли во все концы страны боевые, правдивые киноленты, проникнутые идеями партии. А уже через несколько лет были созданы классические советские фильмы о революции, ставшие гордостью социалистической культуры. Можно ли представить себе атмосферу довоенных пятилеток без кинофильмов, звавших на труд и подвиг, проникнутых пафосом строительства новой жизни, показавших во весь рост человека, рожденного Октябрем!

Когда грянула ожесточенная война с фашизмом, миллионы людей грудью встали на защиту Отчизны. С уверенностью можно сказать, что в их патриотическое воспитание большой вклад внесли и деятели советского кино. Его славные традиции плодотворно развивались и в годы мирного строительства, и что важно, во всех союзных республиках. Лучшие фильмы, покоряющие силой наших идей и правдой жизни, несли и несут миллионам зрителей радость приобщения к искусству, становятся неотъемлемой частью духовного богатства социалистического общества.

Широкое признание получили художественные кинокартины последних лет, ярко и вдохновенно рассказывающие о бессмертном деле В. И. Ленина и Коммунистической партии, о великом историческом пути советского народа, о героях нашей жизни — патриотах, бойцах и тружениках. Новые главы в экранную летопись эпохи вписали кинодокументалисты. Создан ряд хороших фильмов для телевидения, дальнейшее развитие получило научно-популярное, учебное кино, мультипликация.

Товарищи! Исключительно важны и почетны задачи, поставленные XXIV съездом перед художественной интеллигенцией. Съезд призвал всех деятелей искусства к созданию новых значительных произведений, утверждающих коммунистические идеалы и правдиво отображающих современность. Роль и мера ответственности кинематографистов за выполнение этих задач приумножается огромными масштабами влияния их творчества — у нашего кино гигантская, многомиллионная аудитория внутри страны, а за ее рубежами советские кинофильмы выступают своего рода полпредами искусства социалистического реализма.

Хотелось бы в этой связи обратить ваше внимание на некоторые важные темы, мимо которых, думается, не может пройти наш кинематограф. Яркого и талантливого воплощения ожидают темы нерушимого идейно-политического единства советского общества, братской дружбы и взаимопомощи народов СССР, сегодняшней жизни рабочего класса, колхозного крестьянства, трудовой интеллигенции. Открывать в повседневной действительности явления, характерные для нынешнего этапа исторического развития, бороться средствами искусства за торжество нашего строя, против всего, что препятствует делу партии и народа,— на этом пути работников советского кино ожидают подлинные творческие удачи и всенародное признание.

Ни на минуту мы не можем, товарищи, забывать, что кино — один из участков острой идеологической битвы, происходящей в мире. И поэтому советские кинематографисты должны еще активнее вести борьбу с буржуазными взглядами и моралью, с любыми попытками притупить наше идейное оружие. Партия, государство, народ ждут от вас новых впечатляющих произведений, несущих народам мира правду о социалистическом образе жизни, проникнутых духом интернациональной солидарности с трудящимися всей земли, гневно разоблачающих античеловечную природу и политику империализма.

Кинематограф обладает неисчерпаемыми возможностями для того, чтобы помогать партии выковывать характер нового человека. Раскрыть нравственную красоту, богатство внутреннего мира нашего современника, героя созидательного труда, хозяина страны — благородная задача мастеров кино.

Велико воспитательное значение кинопроизведений о героических традициях советского народа, его трудовых и ратных подвигах, высоки заслуги нашего кинематографа в воспитании мужественных защитников социалистической Родины. Важно и впредь создавать картины, способствующие формированию у советских людей высоких патриотических качеств, фильмы, показывающие объективно, с классовых, марксистских позиций как события далекого прошлого, так и легендарные страницы борьбы за социализм и коммунизм.

Особо следует подчеркнуть государственной важности задачу создания фильмов для детской и юношеской аудитории. Нет, пожалуй, более многочисленного и восприимчивого кинозрителя, чем наша советская молодежь, широкие возможности кино надо активнее использовать для того, чтобы помогать партии, государству, комсомолу воспитывать подрастающее поколение на примере героев революционной борьбы и труда, увлекать молодежь романтикой созидания нового общества.

Немалую роль в решении всех этих задач призван сыграть и документальный кинематограф — в яркой и доходчивой публицистической форме запечатлеть рост могущества и международного авторитета нашего социалистического государства, показать всестороннее и гармоничное развитие советского человека, его замечательные дела. Высокие требования предъявляет наше время к научному и учебному кино. Оно может и должно быть боевым пропагандистом марксистско-ленинской теории, активно служить внедрению в практику достижений научно-технической революции, повышению эффективности общественного производства.

На XXIV съезде партии, как известно, отмечалось большое значение художественной критики. И это вполне закономерно. Ведь критика призвана быть активным проводником политики партии, помогать миллионам зрителей правильно понимать произведения, а их создателям — объективно оценивать. Как важно вовремя поддержать талант, верно направить его развитие! Совершенствование критики будет, несомненно, содействовать последовательному утверждению метода социалистического реализма

в киноискусстве, росту художественного уровня фильмов, созданию дополнительного заслона для появления и проникновения на экраны неполноценных картин, которые, к сожалению, временами еще создаются, о чем вы и сами хорошо знаете и говорили на своем съезде.

Дорогие товарищи! Трудно переоценить роль Союза кинематографистов в развитии советского кино. Ей предстоит и дальше возрастать. Союз, надо полагать, будет еще активнее помогать киноработникам в овладении марксистско-ленинским мировоззрением, содействовать укреплению их связей с многогранной жизнью народа, обмену художественным опытом и воспитанию молодой смены кинематографистов, чтобы все работники советского кино были на уровне задач коммунистического строительства, глубоко познавали и отражали действительность в ее ведущих закономерностях и перспективе.

Хорошая традиция союза — взыскательное отношение к идейно-художественному качеству кинопроизведений. Работа вашего съезда, его атмосфера — деловая и принципиальная — позволяют быть уверенными, что наша кинематографическая общественность всегда будет непримирима к любым проявлениям недооценки общественно важных проблем и культурных запросов народа, к идейной незрелости и низкому художественному уровню фильмов, будет и дальше развивать в своей среде критику и самокритику, укреплять дух требовательности, товарищеской поддержки и творческой взаимопомощи.

Видимо, более весомую помощь Союз кинематографистов может оказывать и государственным органам в планировании и организации кинопроизводства. Естественно, что при этом надо исходить из коренных потребностей нашего общества, максимально использовать творческие возможности всех деятелей кино.

Все это должно сказаться в том, что советские люди будут все больше получать фильмов, значительных по содержанию и совершенных по форме.

Дорогие товарищи! Партия уверена, что все работники искусств нашей страны с честью выполнят поставленные XXIV съездом задачи. Орден Ленина на знамени Союза кинематографистов будет призывать их к новым творческим победам, обязывать работать еще лучше, жить и творить так, как завещал великий Ленин!

Вручая Союзу кинематографистов орден Ленина, позвольте еще раз горячо поздравить вас с высшей наградой Советского государства. Думаю, что все мы едины в мнении о том, что работники советского кино — сценаристы и режиссеры, артисты и операторы, музыканты и художники, редакторы и кинокритики, организаторы производства и проката фильмов, деятели науки и техники — не пожалеют усилий для создания новых произведений, достойных нашего великого народа, чтобы искусство экрана еще сильнее вдохновляло миллионы советских людей на свершения во имя коммунизма! **(Бурные, продолжительные аплодисменты. Все встают.)**

Приветственное письмо II Всесоюзного съезда кинематографистов Центральному Комитету Коммунистической партии Советского Союза

Советские кинематографисты, собравшиеся на свой Второй всесоюзный съезд, шлют горячий привет ленинскому Центральному Комитету Коммунистической партии Советского Союза.

В эти дни деятели кино, как и весь наш народ, живут и работают под знаком осуществления исторических решений XXIV съезда партии. В Отчетном докладе ЦК КПСС, с которым выступил на съезде Генеральный секретарь ЦК Леонид Ильич Брежнев, в документах и материалах съезда подведены итоги поистине гигантской работы партии и народа в ходе восьмой пятилетки, намечены новые рубежи в нашем неуклонном продвижении к коммунизму. Для каждого из нас решения съезда — волнующая и вдохновляющая программа жизни и творчества, обогащающая советского художника мудрым опытом великой партии Ленина.

Волей и заботами Коммунистической партии, ее Центрального Комитета созданы в высшей степени благоприятные условия для художественного творчества советских кинематографистов. В докладе товарища Брежнева на XXIV съезде партии глубоко поставлены вопросы развития литературы и искусства на современном этапе. В Директивах съезда по девятому пятилетнему плану определены практические задачи дальнейшего роста советской культуры, развития киносети, технического перевооружения нашей кинематографии. Решения XXIV съезда — новое проявление заботы партии о расцвете великого искусства, достойного народа-революционера, народа — первооткрывателя социализма.

Мы видим свою задачу в том, чтобы ответить на эту заботу вдохновенным творчеством, созданием таких произведений, которые бы в правдивых, высокохудожественных образах показывали жизнь подлинных героев нашей эпохи, воссоздавали славный исторический путь и сегодняшние свершения народа, боролись против всего того, что стоит на пути социалистического общества.

Быть достойными своей многомиллионной аудитории, выражать волю народа, его интересы, мысли и чувства — в этом долг и счастье работников многонационального советского кино. Мы видим свое призвание в том, чтобы быть помощниками партии в формировании коммунистического мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры, вести непримиримую борьбу против буржуазной идеологии и ее влияний.

Советские кинематографисты могут успешно выполнять свои высокие задачи только на путях утверждения ленинских принципов партийности и народности, свято охра-

няя идейную чистоту искусства социалистического реализма, выверяя каждый свой замысел, каждый шаг в творчестве идеями и опытом ленинской партии.

Перед лицом возросших задач, которые диктует современный этап коммунистического строительства, мы с особой отчетливостью осознаем недостатки в своей работе, приводящие к выпуску на экран произведений, мелких по мысли, невыразительных по языку и стилю, уходящих от главных проблем сегодняшней жизни советского общества или односторонне изображающих эту жизнь. В развертывании принципиальной критики и самокритики мы видим одно из необходимых условий успешного развития киноискусства.

Мы понимаем, что идейно-художественный уровень произведений зависит не только от таланта художника, но и от того, какие задачи он перед собой ставит, с какой мерой внутренней требовательности подходит к их решению. Союз кинематографистов, его республиканские и местные организации считают своей задачей бороться за новые победы советского киноискусства прежде всего повышением идейно-теоретического уровня и профессионального мастерства кинематографистов, воспитанием высокой ответственности художника перед обществом, всемерным расширением и укреплением связей мастеров экрана с народной жизнью. Этим целям должно быть подчинено и развитие кинокритики и научных исследований в области кино.

Высокая награда Родины — орден Ленина, которым отмечена деятельность Союза кинематографистов СССР, вдохновляет нас и рождает горячее желание работать еще лучше, умножает энергию творческого поиска. Выражая сердечную благодарность родной ленинской партии и Советскому государству за высокую оценку нашего труда, мы заверяем Центральный Комитет, что советские кинематографисты отдадут все свои силы, вдохновение, жар сердца служению народу, выполнению задач, поставленных XXIV съездом Коммунистической партии Советского Союза.

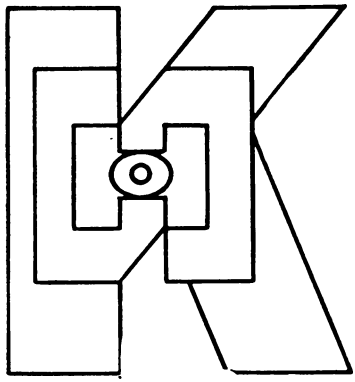
Указ Президиума Верховного Совета СССР

О присвоении звания Героя Социалистического Труда кинорежиссеру Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького Донскому М. С.

За выдающиеся заслуги в развитии советского киноискусства и в связи с семидесятилетием со дня рождения присвоить кинорежиссеру Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького **ДОНСКОМУ Марку Семеновичу** звание **Героя Социалистического Труда** с вручением ему ордена **Ленина** и золотой медали **«Серп и Молот»**.

Председатель Президиума Верховного Совета СССР Н. ПОДГОРНЫЙ
Секретарь Президиума Верховного Совета СССР М. ГЕОРГАДЗЕ

Москва, Кремль, 1 июня 1971 г.



Мера ответственности

Н. Сизов,
генеральный директор студии «Мосфильм»

Одно из самых сильных, незабываемых впечатлений от работы XXIV съезда КПСС — его деловая, оптимистическая, вселяющая большие и радостные надежды атмосфера. Отчетный доклад Центрального Комитета, с которым выступил Л. И. Брежнев, выступления делегатов, приветственные речи гостей — все это воспринималось как события огромной важности, как необходимые составляющие важнейшего момента в биографии нашего общества. На съезде ставились и обсуждались масштабно, серьезно, на государственном уровне проблемы, от решения которых зависит не только судьба нашей отчизны, нашего народа, но и судьба целой планеты. Важное место в работе съезда занимали вопросы идеологической деятельности партии, формирования, воспитания нового человека. Вопросы эти выдвигались и анализировались с принципиальностью и глубиной, определенностью и бескомпромиссностью. С высокой трибуны партийного съезда убедительно и заинтересованно говорилось о той великой роли, которую призвано сыграть в духовной жизни народа наше искусство и, конечно же, кинематограф — «важнейшее из искусств», о тех задачах, что стоят перед ним на новом этапе коммунистического строительства.

Глубокий анализ положения дел в области развития культуры, искусства, литературы, содержащийся в Отчетном докладе ЦК КПСС, дает в руки советским художникам, всей творческой интеллигенции ясные ориентиры для работы. Доклад Леонида Ильича Брежнева — этим ощущением мне особо хочется поделиться — являет собой замечательный сплав силы теоретического и практического анализа с поистине поэтическими, вдохновляющими ум и сердце стимулами. Материалы съезда дарят художникам силы вдохновения, ориентируют на свершения, достойные созидательных усилий народа и партии, высоких целей, поставленных перед страной.

Каждый раздел Отчетного доклада ЦК КПСС, доклада Председателя Совета Министров СССР товарища А. Н. Косыгина о Директивах XXIV съезда КПСС по пятилетнему плану развития народного хозяйства СССР, будь то положения, касающиеся основных социально-экономических задач девятого пятилетнего плана или развития материального производства, совершенствования управления и планирования или дальнейшего подъема материального и культурного уровня жизни советского народа, — буквально все, о чем говорилось на съезде, по моему глубокому убеждению, имеет к кинематографу самое непосредственное отношение! В самом деле, разве можем мы, кинематографисты, стоять в стороне от решения проблем в области промышленности или сельского хозяйства, строительства или мелиорации земель, электрификации Сибири или освоения космоса, воспитания подрастающего поколения или укрепления обороноспособности нашей Родины! Разве можем мы не увидеть, на что

партия направляет наше внимание, разве все эти проблемы так или иначе не должны найти отражение на экране! Должны. Обязательно! Кино — верный помощник партии в коммунистическом строительстве, в свершении беспримерного подвига созидания, которым занят сегодня советский человек. Воспеть этого человека, помочь ему всеми имеющимися в нашем распоряжении средствами художественного отражения и преображения действительности — такова сегодня великая и ответственнейшая миссия всех отрядов работников советского кино.

Жизнь предлагает им безграничное поле для поисков, подсказывает темы, называет адреса героев.

Делегаты съезда в своих выступлениях неоднократно останавливались на насущных проблемах развития нашего советского кинематографа. Непосредственно к этой теме относилась та часть выступления первого секретаря МГК КПСС В. В. Гришина, в которой он говорил о повышении вклада творческой интеллигенции в развитие советской культуры, коммунистического воспитания советских людей. На роли кино как современного средства массовой информации и распространения новейших знаний специально остановился президент Академии наук СССР М. В. Келдыш. В речах целого ряда делегатов съезда — ткачихи Яковлевского льнокомбината Ивановской области А. В. Смирновой, бригадира строительного управления № 16 «Нефтестрой» Витебской области Ф. С. Кураленка, бригадира слесарей 1-го Государственного подшипникового завода Москвы А. В. Викторова, шлифовальщика ленинградского Кировского завода Е. И. Лебедева — звучала явная озабоченность состоянием наших творческих дел, еще столь значительным на сегодняшний день отставанием искусства от жизни, заметной дистанцией между его достижениями и свершениями повседневной, трудовой действительности.

Критические высказывания в адрес творческих работников, произнесенные с трибуны съезда и в перерывах между заседаниями — в ходе откровенных, товарищеских бесед делегатов,— должны быть учтены нами самым серьезным образом. Не секрет, что иной раз в наших картинах слишком робко заявляется активное, действенное начало в героях, унылым, негативным интонациям отдается предпочтение перед интонациями жизнеутверждающими, позитивными, вдохновляющими, а не расслабляющими человека. Эти и некоторые другие отрицательные качества отдельных произведений служили предметом самых резких, самых категорических оценок. Я не случайно сейчас останавливаюсь на такого рода суждениях. Ведь как важно не терять из вида то, что не сделано или недоделано, что не соответствует пока тому уровню, достижения которого требует время. Да, наши творческие успехи несомненны, они налицо и получили признание народа, одобрение партии. Свидетельство тому — орден Ленина на знамени Союза кинематографистов СССР. Но одобрение народа и партии — это одновременно свидетельство требовательности, необходимость новых усилий для оправдания доверия, знак высокого внимания к нашим замыслам, к их конкретному кинематографическому осуществлению. А разве не должны мы думать и о будущем, о том, какую роль в приходе «завтра» планеты сыграет наш, сегодняшний, советский кинематограф. Мера ответственности перед зрителем будущего, перед зрителем 2000, скажем, года, перед его духовным, моральным, нравственным обликом также неизмеримо возрастает в связи с теми перспективами, которые открывают решения минувшего съезда партии коммунистов.

Кинематограф в нашей стране всегда был оружием, а не развлечением, средством воодушевления, а не средством забвения или отвлечения, каким он является в странах другой общественной системы. Общественная функция советского кинематографа не требует дополнительных разъяснений, она очевидна. Фильмы тридцатых годов помогли нам выиграть войну в годы сороковые. Фильмы семидесятых годов должны помочь нам выиграть войну идеологическую, битву за умы и души людей, за их место на социальной баррикаде.

Не случайно поэтому в планах «Мосфиль-

ма» значительное место занимает тема международной политики, тема классовых сражений двадцатого столетия. Так, новая картина Юлия Райзмана «Визит вежливости» посвящается важнейшей проблеме современности — ответственности каждого честного человека земли за сохранение на ней мира. Уже само название — «Мир сегодня» позволяет судить о степени актуальности того цикла документально-публицистических фильмов, постановку которого задумал Михаил Ромм. Борьба прогрессивного человечества за справедливое общественное устройство, против темных сил империалистической реакции, против антикоммунистического мракобесия — таков примерный тематический круг новой работы автора «Обыкновенного фашизма».

Сегодня становится особенно ясно, что наши планы, наши творческие наметки еще огорчительно далеки от тех высоких требований, которые к нам предъявляются советским зрителем, которые вытекают из исторических документов партийного съезда.

Тщательное изучение сценарного портфеля творческих объединений «Мосфильма», просмотр материалов фильмов, уже находящихся в производстве, показывают, что ряд сценаристов и режиссеров нередко разрабатывает современную тему поверхностно, без проникновения в глубинные процессы жизни, без осмысления общественных явлений. Духовный мир героев зачастую обеднен. Причина этого прежде всего в недостаточном знании материала, известной оторванности от жизни, вследствие чего сознание иных художников оказывается не в русле тех огромных изменений, которые произошли и происходят в нашем обществе.

На съезде много говорилось о ведущей, авангардной роли рабочего класса в мировом революционном процессе, о передовых позициях, занимаемых нынешним рабочим во всех областях жизни нашего общества. К сожалению, рабочее лидерство в реальной действительности далеко не соответствует положению рабочей, «производственной», как у нас иногда принято выражаться, темы в общей панораме нашего кинематографа. Вот почему советских кинематографистов справедливо критикуют за то, что они недостаточное внимание уделяют выпуску фильмов о современном рабочем классе, а также и о тружениках колхозного села. В героях кинокартин зрителям порой трудно узнать настоящих героев нашего времени, творцов новой жизни. Советский рабочий класс, который является ведущей силой нашего общества и совершает всемирно-исторические подвиги на трудовом фронте коммунистического строительства, достоин того, чтобы его дела были показаны в самых ярких, в самых замечательных произведениях художественной кинематографии.

Творческий коллектив «Мосфильма» сделает все, чтобы в ближайшее время резко увеличить выпуск фильмов о нашей современности, о рабочем классе, колхозном крестьянстве и трудовой интеллигенции.

И здесь во весь рост встает другая задача, о которой тоже говорилось в докладе товарища Л. И. Брежнева. Напомню соответствующее место из доклада: «...у нас все еще появляется немало произведений неглубоких по содержанию, невыразительных по форме. Иногда бывает даже, что произведение посвящено хорошей, актуальной теме, но создается впечатление, что художник подошел к своей задаче слишком легко, не вложил в свой труд всю силу своего таланта. Думается, что все мы имеем право ожидать от работников искусства большей требовательности к самим себе и к своим товарищам по профессии...» А ведь мы, действительно, нередко забывали, что мало правильно нащупать тему, выбрать наиболее кардинальное направление для приложения своих усилий. Не менее важно творчески, с мобилизацией всех сил своего таланта воплотить ее на экране. Только тогда партийная совесть художника может быть спокойна, только тогда может он считать, что долг его перед зрителем, перед народом выполнен полностью! Ныне ни о какой, как говорится, скидке на тему, понижении творческих критериев в оценке произведения, посвященного бесспорно актуальным, коренным, определяющим вопросам современности, не может быть и речи. В Отчетном докладе, в выступлениях делега-

тов, в решениях съезда справедливо ставился вопрос о правильном сочетании темы и уровня ее художественной разработки, то есть выдвигались необходимо высокие требования к качеству произведения. Что греха таить, и до сих пор еще бытуют в практике киноискусства случаи, когда автор то ли в силу малого своего таланта, то ли по спешке, то ли по неуважению к тому творческому оружию, которое вручено ему народом, пренебрегает необходимостью органичного сочетания актуальной, животрепещущей проблемы, затрагиваемой им в произведении, с точными эстетическими способами ее решения.

Эти соображения хочется отнести не только к так называемым «производственным» или «сельскохозяйственным» сюжетам. Они распространяются и на все другие важные темы и сюжеты. Сегодня с высоты тех требований, что предъявляет партия к художникам, думается, бесспорно то положение, согласно которому никакая нужная тема еще не является гарантией полной творческой победы, если нет конкретной, единственно точно выбранной образной структуры вещи, ее композиции, сложного, насыщенного конфликта и, наконец, самое главное — по-новому показанных, оригинально выписанных человеческих характеров. Сегодня не отгородиться декларациями и ссылками на важность, первостепенность темы от принципиальных требований художественной правды революционного искусства, которое беспощадно ко всяким поделкам и конъюнктурным спекуляциям. Время требует от художников талантливых, идейно глубоких, художественно отточенных решений. Идеи, темы должны созревать в творческом процессе, в творческом поиске. В противном случае не придется говорить об обогащении сокровищницы социалистического искусства, а придется говорить, в лучшем случае, о «выдаче по плану», о более или менее сносной «галочке».

Вопросы требовательности к разным способам разработки социальной, гражданской, политической проблематики должна помогать ставить и решать на должном уровне критика. Мы хотим чаще читать в нашей прессе острые, по-настоящему интересные критические разборы кинематографической продукции, ее удач и неудач. Для каждого художника это школа, которую заменить трудно. Ответственность критики в данном случае чрезвычайно велика. Поэтому здесь не может быть места групповщине, субъективизму, зубодробительному разносу. Недаром в докладе Л. И. Брежнева прямо указывается на необходимость соединять «взыскательность с тактом, с бережным отношением к творцам художественных ценностей». Проблемы взаимоотношений непосредственных творцов кинематографического процесса и тех, кто этот процесс оценивает, комментирует, далеко не однозначны, и не мне выносить здесь окончательные суждения. Ясно одно: решаться они должны с принципиальных, партийных позиций, в духе партийного съезда. Но ясно и другое: наша киножурналистика не должна замыкаться в узком кругу сугубо кинематографических тем и образов, а идти в своих критериях от жизни, опираться на факты, приметы, явления реальной действительности. Кинематографист иногда нуждается в том, чтобы ему подсказали определенный поворот, определенный ракурс темы или даже новое решение его творческого замысла. В подобных случаях чрезвычайно перспективен выход за сугубо экранные рамки в живую, горячую жизнь. И помочь это сделать может критика.

Критика, скажем (я не критик, но тем не менее и мне хочется поделиться своими предложениями), обратила сегодня внимание на принципиальные положительные сдвиги в решении кинематографистами военной темы. Взять хотя бы размах способов ее решения: от монументальной эпопеи «Освобождение» до фактически камерной, психологической драмы «Белорусский вокзал». Но даже здесь разве нами все исчерпано? Зритель еще ждет произведений подобного значения и кондиции, которые бы рассказали и о героическом рабочем тыле в Великой Отечественной войне, который ковал победу днем и ночью, на скудном пайке, не досыпая, не доедая, так же как он ждет фильмы о тружениках села в этот труднейший и величественнейший период на-

шей истории... Я, например, кроме старых фильмов «Непобедимые» Сергея Герасимова и Михаила Калатозова и «Родные поля» Бориса Бабочкина и Анатолия Босулаева ничего значительного, пожалуй, в этой связи не припомню...

Нового внимания требуют сегодня от нас нужды развития таких жанров, как политический детектив и сатирическая комедия. Наш студийный коллектив возлагает поэтому сейчас большие надежды на картину Ефима Дзигана «Север. Юг. Восток. Запад» (о борьбе с агентурой империалистических разведок) и на новую работу Сергея Юткевича «Феерическая комедия».

Развивая все виды кинематографа — широкий экран, широкий формат, стереоскопию,—«Мосфильм» проводит большую экспериментальную работу, в частности, по освоению полиэкранного вариоскопического кино. По этому методу созданы фильмы «Наш марш» и «Интернационал», который был выпущен к открытию съезда партии.

Перечисление в этой статье названий и имен не претендует на полноту охвата. Если я и прибегаю к тем или иным конкретным фактам искусства, то лишь с единственной целью — всегда чувствовать тот критерий, тот идейный и художественный уровень, который необходимо иметь в виду, работая над картинами сегодняшнего дня.

И, конечно же, наш разговор был бы неполным, обойди мы вниманием проблему воплощения на экране образа современного партийного работника. Нам крайне нужны сейчас фильмы масштаба «Великого гражданина», посвященные коммунистам 70-х годов. Пока к своему мосфильмовскому активу в этом плане мы можем прежде всего причислить работу А. Салтыкова над фильмом «Сибирячка». Конечно, тема героя-коммуниста, человека-борца за передовые идеалы времени найдет свое отражение в картинах Даниила Храбровицкого «Укрощение огня», Игоря Таланкина «Открытие», в киноповести Николая Москаленко «Русское поле».

Впереди большая работа, напряженные творческие поиски, глубокое изучение современных проблем общественной жизни, художественное освоение богатейшего жизненного материала, без чего ни один художник не может создать подлинно высокого, яркого произведения искусства.

Задачи создания высокоидейных, художественно полноценных кинополотен со всей остротой ставят вопрос о более широком и активном участии мастеров литературы в работе кинематографа.

В наших творческих объединениях активно трудятся Вадим Кожевников, Константин Симонов, Сергей Михалков, Михаил Алексеев, Юрий Бондарев, Анатолий Иванов, Анатолий Софронов, Александр Андреев, Даниил Гранин, Чингиз Айтматов, Афанасий Салынский, Юрий Нагибин, Виктор Розов и другие.

И все же заметно продолжить этот список я бы, пожалуй, не смог. Многие литераторы пока не приобщились к самому массовому из искусств. Виноваты здесь и писатели и кинематографисты в равной степени. Время властно повелевает отбросить взаимные упреки и сообща взяться за дело. И думаю, что начинать это надо Московской писательской организации вместе с Союзом кинематографистов и студиями Москвы. А поле приложения сил для литераторов в кинематографе безбрежно.

Недостаточно еще в нашем сценарном портфеле масштабных сценариев, в которых бы с большой художественной выразительностью и идейной целенаправленностью была бы показана руководящая и направляющая роль нашей ленинской партии в советском обществе, славные трудовые традиции рабочего класса, жизнь тружеников колхозной деревни.

Съезд партии подчеркнул, что за последние годы в партии и стране прочно утвердилась обстановка деловитости, товарищеского взаимопонимания, доверия и уважения к людям при высокой требовательности, принципиальности и взыскательности к ним. Наша первоочередная задача — в фильмах на современную тему отразить эту обстановку, при которой «более чем когда-либо,— говорил Л. И. Брежнев,— царят единство и сплоченность, тот дух действительно дружной работы, к которому так настойчиво призывал В. И. Ленин и ко-

торый делает нашу партию могучей и непобедимой».

XXIV съезд партии с яркой убедительностью продемонстрировал огромный авторитет и влияние нашей партии в развитии международного коммунистического движения, в освободительной борьбе народов, решающую роль Советского государства в борьбе народов за мир.

Отразить эти огромной значимости темы в высокохудожественных произведениях — задача первостепенной важности для всех творческих работников.

Международная реакция, империалистические прихвостни всех мастей в эфире, на киноэкранах, с подмостков сцены пытаются опорочить страну коммунизма, гигантские достижения советского народа, вдохновляющий пример нашего общества для всех народов. Они клевещут на нас по любому поводу, раздувают антисоветизм, тщатся опорочить и советское искусство, русскую культуру. Именно об этом говорит, например, появление на Западе пасквильных фильмов о Чайковском и о Есенине. И можно привести немало примеров, свидетельствующих об остроте идеологической схватки. Забывать об этом мы не должны ни на минуту.

Давать непримиримый отпор враждебным происках наших противников, создавать боевые, наступательные произведения, которые бы несли великую правду о нашей партии, советском народе, гневно, с подлинно коммунистической страстностью разоблачать продажность апологетов и служак империализма, ярко и страстно показывать героическую деятельность борцов за торжество марксизма-ленинизма — это задача всех работников искусства. Следовательно, и задача «Мосфильма».

Наша партия стоит за разнообразие и богатство форм и стилей, вырабатываемых на основе социалистического реализма. Она высоко ценит талант художника, идейную коммунистическую направленность его творчества, непримиримость ко всему, что мешает нашему продвижению вперед.

Съезд дал ясный ответ, что означает для художника быть на генеральном направлении искусства. Это значит отдавать все творческие силы участию в общенародном деле коммунистического строительства, повышать роль искусства в формировании мировоззрения советского человека, его идейных и нравственных убеждений, его духовной культуры.

Решения XXIV съезда КПСС зовут советскую творческую интеллигенцию на новые большие дела, вдохновляют на создание новых ярких произведений, достойных искусства социалистического реализма, произведений, проникнутых духом ленинской партийности и народности.

Воодушевленные этими решениями, сознавая свою ответственность за дальнейший рост советской кинематографии, мосфильмовцы приложат свои силы к тому, чтобы быть на высоте требований партии, успешно решать возложенные на них задачи. Порукой тому — наличие в нашем коллективе талантливейших мастеров советского кино, высококвалифицированных инженеров, техников, рабочих, стремление всего нашего коллектива и впредь высоко держать марку передовой студии страны.

Исторические решения XXIV съезда КПСС налагают на художников экрана высокую ответственность. Она высока, ибо величественна и многообразна наша действительность с ее вдохновенным и неудержимым стремлением в грядущий день, в коммунистическое завтра.

Это новые судьбы людей

И. Хейфиц

Еще нет дистанции. Мы в самом начале пути, намеченном партией, XXIV съездом КПСС, с трибуны которого была провозглашена политическая, экономическая, социальная программа развития нашего общества на предстоящий период.

В Резолюции XXIV съезда КПСС сказано: «Курс Коммунистической партии на повышение благосостояния народа будет определять не только главную задачу девятой пятилетки, но и общую ориентацию хозяйственного развития страны на длительную перспективу».

Обоснованы и конкретизированы пути, ведущие к достижению наших целей. Названы грандиозные и вместе с тем реальные цифры, непосредственно затрагивающие интересы миллионов советских людей. Обширный материал для раздумий, для серьезнейшего осмысления, наконец, для практических дел, для кинокартин семидесятых годов дал партийный съезд нам, советским художникам.

●

Мы привыкли мерить жизнью судьбы наших экранных киногероев.

В 50—60-е годы мне довелось не раз вот так, вплотную, лицом к лицу встречаться с современниками, людьми очень разных характеров и биографий. В трудные минуты жизни я заставал шофера Румянцева и доктора Устименко, мне посчастливилось проследить судьбы целой рабочей династии кораблестроителей Журбиных, а позже на необжитых еще целинных землях увидеть самые первые ростки трудовых жизненных биографий юношей и девушек 60-х годов. И всякий раз, встречаясь с новыми героями, нужно было точнейшим образом изучить условия их жизни, поднять новый для себя социальный пласт, выверить главный определяющий настрой картины — человек и страна. Вот эти моменты в конечном счете и определяли судьбу героя.

Вспоминаю появление на экране «Дела Румянцева». Первые встречи со зрителями были очень взволнованными, казалось бы, неожиданными в аудитории... приключенческого фильма. Таким виделся внешний, жанровый признак картины (в одном иностранном журнале писали: «Хейфиц поставил «полицейский фильм»), но, очевидно, не ее смысл. Дело было совсем в другом. Шли годы решительного восстановления в стране ленинских норм жизни, годы оздоровления всей духовной и нравственной атмосферы общества. В фильме, как и в жизни, правда и закон торжествовали, когда они становились нормой жизни, когда в борьбу за них вступал целый коллектив. Очевидно, в «Деле Румянцева» нашли выражение те чувства и мысли, которые жили в народе.

Каждый новый период жизни выдвигает перед художником новые задачи. Наверное, сегодня сюжет «Дела Румянцева» показался бы мелким и, быть может, свелся (как это уже не раз на иных примерах подтверждал экран) к тривиальной детективной истории. Сегодня ко многим нашим героям 50—60-х годов пришлось бы применить новые мерки.

Почему? Да прежде всего потому, что резко изменились условия жизни, изменились сами люди. Мы застаем их на совершенно новом отрезке пути.

Я вчитываюсь в страницы Отчетного доклада ЦК КПСС. Там в сжатой форме, в колоссальной конденсации осмыслены результаты общенародной работы последних лет. Дан точный, реальный план на будущее.

Вот несколько примеров. За пять лет построено более полумиллиарда квадратных метров жилья. Это означает, что в стране как бы заново возведено более 50 крупных городов с миллионным населением каждый. Это в о с ь м а я пятилетка. А вот д е в я т а я: увеличатся денежные доходы у 90 миллионов рабочих и служащих, 60 миллионов улучшат свои жилищные условия; изменится, станет благоустроеннее жизнь многодетных и малообес-

печенных семей, учащихся, матерей, пенсионеров, инвалидов; социальные преобразования затронут интересы миллионов.

«Главная задача пятилетки,— сказано в докладе Л. И Брежнева,— состоит в том, чтобы обеспечить значительный подъем материального и культурного уровня жизни народа на основе высоких темпов развития социалистического производства, повышения его эффективности, научно-технического прогресса и ускорения роста производительности труда».

В Отчетном докладе ЦК КПСС не только сформулирована грандиозная программа действий. В нем определен целый комплекс новых проблем, выработана тактика и стратегия их решений.

Если вообразить себе киноэкран, на котором в могучем развороте пройдет вся жизнь нашей страны в ближайшие годы, мы окажемся свидетелями небывалой картины. Ее «сценарий» выверен партийной и государственной мыслью, «сюжет» необычайно смел, ибо в нем видятся гигантские преобразования, «драматургия» выстроена с несокрушимой логикой, в ней точно определены «мотивы», «ходы», «стержень», «конфликтные нарастания» и «развязки», в ней обозначены «кульминационные точки», все одухотворено действием, пафосом преодоления, все движется к закономерному торжествующему финалу.

Как же выверить по ней наши фильмы 70-х?

Убежден, что перед нами открывается море новых задач, новых подходов к жизненным темам, новых драматургических конфликтов, поставленных самой реальностью. Дух преобразования пронизывает всю программу будущего. Здесь и движение социальных судеб общества. И главное — все впрямую задевает человека, его насущные интересы. Значит, впрямую задевает предмет нашего искусства.

Для нас, художников, контрольные цифры, рабочие тезисы планов о з н а ч а ю т р о ж д е н и е с у д е б. Новые судьбы будут складываться — вот что нам важно понять.

И по-новому, во сто крат пристальнее, внимательнее нам предстоит взглянуть в своих фильмах на человека.

Ведь нередко, к горечи, к стыду сказать, мы забывали его, делали второстепенным персонажем своих историй. Человек строил, выращивал хлеб, совершал удивительные трудовые подвиги. Мы показывали это, но подчас забывали о конечной цели всех дел — ч е л о в е к д л я ч е л о в е к а. Подчас человеческое сводили к «утепляющим моментам» картин, низводили это человеческое до мизерных рамок «бытового фильма».

В программе партийного съезда четко выражена мысль: вся огромная созидательная работа партии, народа, государства направлена на значительный подъем материального и культурного благосостояния ч е л о в е к а. В программе партийного съезда четко определено, з а с ч е т ч е г о будет достигнут этот подъем. И нам очень важно в своих фильмах не разрывать это диалектическое целое: «за счет чего» и «во имя кого».

В эти дни мне часто вспоминается один давний, но так и не ушедший из памяти разговор. Дело было на съемках, в одном селе. Мы разговорились с пожилой колхозницей, звеньевой, вырастившей замечательный урожай. В наших словах сквозило восхищение, мы говорили: как это важно, почетно, что растите вы самое дорогое на земле — хлеб. А колхозница ответила: «Вот как у нас говорят: «хлеб дорогой, да не дороже нас с тобой». Это изумительная фраза! Это, если хотите, целая программа искусства. И как все в ней близко смыслу тех решений, которые вынес сегодня XXIV съезд КПСС. Все, что намечено его планами — огромные массивы, огромные тонны, огромные капиталовложения,— все устремлено к цели, к сути, столь образно, ясно, человечно выраженной простой колхозницей.

●

В докладе Л. И. Брежнева, в документах XXIV съезда КПСС дан обстоятельный анализ положения и дел в советской литературе и искусстве. Мы не можем не заметить, какое серьезное внимание уделено этим вопро-

сам, в каком ответственном разделе Отчетного доклада ЦК КПСС «Формирование нового человека — одна из главных задач партии в коммунистическом строительстве» говорится о нашей работе.

Нам еще предстоит сделать тщательнейшие выводы из этого партийного анализа и оценок.

И думаю, что мы придем к выводу: нам предстоит во многом работать по-новому для того, чтобы вместе с народом взять те рубежи, которые наметила партия.

Что же означает для художника «взять рубежи»? Выражать на экране современность? Воздействовать на современность? Да. Но одной только декларации, одного благого желания для этого недостаточно. Для этого надо в своих произведениях ставить проблемы, которые смело, честно, заостренно ставит партия, надо разрешать конфликты, которые вскрывает перед нами сама жизнь. Для этого надо быть художником-борцом.

Зрение так устроено, что часто ухватывает привычное. Но только пристальное внимание к новым черточкам ведет художника к открытию.

Мы должны ясно сказать о том, что всякая новая современная мысль неминуемо таит в себе и острый момент. Эту остроту и смелость определяет сам новаторский путь нашего общества, сама яркость и насыщенность действительности, сама природа нашего боевого революционного искусства. Значит именно эти черты и должны отражать в себе наши творческие замыслы, тема и проблематика наших киносценариев.

Опыт лучших советских картин, обращенных к современности, подтверждает эти слова. Разве не отмечены партийной и гражданственной смелостью, остротой постановки проблем такие фильмы, как «Председатель», «Твой современник», «У озера»? Пафос преобразования, пафос борьбы со старым и утверждения нового в жизни, в человеке окрыляет эти фильмы. И они вторгаются в гущу наших дней. Становятся отражением тех дел и борений, которыми живет страна.

Но пока что подобных картин у нас — считанное число.

Причины? Невысокий накал творческой единицы — художника, мастера, работника киноискусства. А порой и боязнь дать или, как говорят, «врубить» этот полный свет, привычка к сидению под уютным абажуром. Бывает, нечего сказать человеку: а он говорит. Бывает, наоборот. Ему есть что отстаивать, за что бороться, но в силу целого ряда привходящих, вполне устранимых в практике работы обстоятельств картина выходит вполне, как говорится, обкатанной, невнятной, и мы сами дружно (и справедливо!) принимаемся ее ругать. Обе крайности вредят нашему искусству.

Чтобы выполнить указания партии, чтобы вместе с народом, ведя за собой миллионные массы зрителей, пройти намеченным курсом страны, мы должны постоянно помнить о том, что зримая, убедительная победа положительного начала в фильме, идейное торжество картины возникают лишь из смелого внедрения художника в жизнь, из драматургии, опирающейся на исследование действительности, а не на готовый, взятый из головы, умозрительный тезис. Партия доверяет художнику, и на это доверие он должен ответить творческим поиском нового, тогда и зазвучит в его произведении главная нота победы. Ну, а если художник «не найдет главной ноты»? Вот тогда его и нужно поправить. Помня при этом, что путь дерзаний не гладок, труден, но рисковать надо, искать необходимо... Иначе — «галочка» на важной теме. Иначе — хладнокровная разжиженная режиссура. Иначе — тускло выполненный, обтекаемый чертеж вместо жизни.

Не о таких ли произведениях упоминалось в Отчетном докладе ЦК КПСС, в следующих его строках: «Однако нельзя сказать, что в области художественного творчества все обстоит благополучно, особенно в смысле качества создаваемых произведений. Да будет позволено заметить здесь, что у нас все еще появляется немало произведений неглубоких по содержанию, невыразительных по форме. Иногда бывает даже, что произведение посвящено хорошей, актуальной теме, но создается впечатление, что художник подошел к своей

задаче слишком легко, не вложил в свой труд всю силу своего таланта. Думается, что все мы имеем право ожидать от работников искусства большей требовательности к самим себе и к своим товарищам по профессии».

Воспитание в себе высокой ответственности перед зрителем, воспитание в себе высоких качеств подлинного художника — вот, на мой взгляд, главный вывод, который мы должны извлечь из этих слов.

●

Нам надо задуматься о достоинстве художника. Это необходимо для того, чтобы успешно осуществить огромную программу воспитания человека, возложенную на искусство. И речь в первую очередь должна идти о молодых, о тех, с кем связываем мы длительную перспективу советского кинематографа.

Я говорю и о «Ленфильме», на котором проработал всю свою жизнь. Сейчас это едва ли не самая молодая киностудия Советского Союза. Здесь начинают свой путь десятки режиссеров. И мы, кинематографисты старшего поколения, обязаны помочь их формированию как художников.

Процесс сложнейший. Он связан и с традициями «Ленфильма», с их развитием, обогащением современным опытом. Он связан и с той непреложной истиной, что студия не является суммой режиссеров, а является коллективом режиссеров. Должна им являться.

Как же подойти к воспитанию молодого кинематографиста?

Я отвечаю на этот вопрос так: не учить режиссуре как сумме приемов, а помочь режиссеру выявить личность, выработать свойство проявлять себя в отборе, в точности идейно-творческого прицела.

Это главная внутренняя линия — постепенная выработка творческой программы на всю жизнь.

Ведь бывает, человек хватается за одно, второе, третье. Он начинает жить в искусстве, как приспособленец, легко меняет позицию, легко перекидывается, лишь бы ему дали работу. Работенку. Он (такой хороший!) готов взяться за любую тему «о современности», даже если она бесплодна, не озарена художническим открытием. И когда начинаешь с ним разбираться (если уже не поздно), то и ищешь, находишь те внутренние ростки, которым и нужно крепнуть, чтобы родился не поденщик, не подельщик, а художник, способный выражать и защищать свою позицию, способный иметь мужество иной раз сказать: «Это хороший сценарий, но это не мое».

Его становлению могла бы помочь и кинокритика. Не является ли идейно-эстетическое воспитание художника одной из главных и прямых ее задач? Но воспитание это надо, пожалуй, начинать с нашего собственного отношения к критике.

Вот недавно в ленинградском отделении Союза кинематографистов проходили перевыборы в секции критиков. И я столкнулся с поразительным фактом. «Зачем нам участвовать в этом мероприятии. Да ну их!..— примерно так рассуждал один режиссер. Прибавляя с достоинством:— У нас другой критик и судья — зритель. Он голосует за наши картины».

Не правда ли, печальный обскурантизм!

Что говорить, мы, разумеется, делаем фильмы для широкого зрителя. И мечтаем делать их для народа, в самом высоком значении этого слова. Однако отмахиваться от критических оценок, указывая перстом лишь на окошечко кассы, пренебрегая теоретическим разбором, глубоко профессиональным идейно-художественным анализом нашей работы,— такое может далеко увести от истины.

Иные критические работы в самом деле страдают еще некоей общностью, растекаемостью суждений, отсутствием подробного профессионального разбора произведений на базе того великого идейного богатства, что дает нам в руки теория социалистического реализма. Вот почему с особым вниманием вчитываемся мы в следующие строки из Отчетного доклада ЦК КПСС XXIV съезду партии: «Несомненно, успехи советской литературы и искусства были бы еще значительнее, а недостатки изживались бы быстрее, если бы наша литературно-художественная критика более активно про-

водила линию партии, выступала с большей принципиальностью, соединяя взыскательность с тактом, с бережным отношением к творцам художественных ценностей». Только такая критика способна стать на пути фильмов серых, равнодушных, не затрагивающих проблем, которыми живет сегодня наше общество, рассчитанных на невзыскательного зрителя, на преходящий успех.

●

...В эти дни каждый из нас поверяет свои творческие планы планами страны, взятым ею курсом к новому рубежу построения коммунизма.

Для меня эти дни — первые, наиболее волнующие премьеры только что завершенной картины «Салют, Мария!» и первые раздумья о новой работе.

Фильму «Салют, Мария!» съемочный коллектив отдал три года жизни. И признаюсь сейчас, я больше всего боялся, что наш фильм встретит отклик и будет воспринят активно в основном людьми старших поколений, переживших многие события, о которых мы рассказывали. А молодежь?.. Это была самая крупная крепость, которую я и мечтал и не очень надеялся взять в последней работе. Вот почему, быть может, меня и моих товарищей особенно тронула маленькая заметка, появившаяся в ленинградской молодежной газете «Смена». Девятиклассница Елена Жукова пишет о нашем фильме тепло, удивительно искренне. Пишет о том, что теперь она часто вглядывается на улицах в лица седых женщин, ей хочется встретить, узнать среди них Марию или, быть может, женщину подобной героической судьбы. И для нас, авторов фильма, это не просто приятный отклик. Если молодежь волнует картина, значит «Салют, Мария!» может встать в ряд произведений активного современного звучания. Значит стоило тратить на работу три года.

Мне пока сложно (да и рано, пожалуй) говорить о будущем фильме. Но среди тем и замыслов, которые постоянно владеют мной, есть и мечта — вернуться вновь к республиканской Испании, рассказать об Интербригаде, об удивительных людях, принявших первый бой с фашизмом. С той поры уже прошло 35 лет. Но до сих пор нас поражают мужество, героизм этих людей, присущее им чувство высокого интернационального долга. У каждого из интербригадовцев была своя судьба, каждый говорил на своем языке, и все они были едины перед лицом фашизма. Многие, очень многие моменты этой героической повести звучат сегодня необыкновенно современно...

А не главное ли для нас — особенно сейчас — выходить своими картинами на передние рубежи времени? Чем должны мы ответить партии на ее заботу о нас, художниках, на внимание, с которым относится она к нашим повседневным заботам и трудностям, чем ответить на высочайшую оценку, данную нашей творческой деятельности, нашим творческим победам, выразившуюся в награждении Союза кинематографистов СССР высшей наградой Родины — орденом Ленина? Только одним — самоотверженной, исполненной беспрестанного творческого горения и поиска работой во славу советского искусства, во имя великих целей, к которым мы идем под водительством партии.

Ленинград

Во имя высоких идеалов!

Н. Мащенко

От редакции. Основу статьи кинорежиссера Н. Мащенко, секретаря правления Союза кинематографистов Украины, составил доклад, который был прочитан на конференции украинских деятелей кино, посвященной XXIV съезду Коммунистической партии Советского Союза. Подготавливая статью к печати, автор сохранил содержавшиеся в его докладе полемические оценки, что позволяет продолжить обсуждение насущных проблем украинской кинематографии на страницах нашего журнала.

С высоким чувством ответственности, с неугасимым горением в сердце и жаждой творчества стремимся мы, украинские кинематографисты, работать во имя высоких идеалов, воплотившихся в огромных государственных планах, которые наметил XXIV съезд Коммунистической партии Советского Союза. Мы приложим все силы, чтобы оправдать высокое доверие партии и народа. Для этого нам сейчас необходимо глубоко осмыслить вчерашний день нашей кинематографии, всесторонне разобраться в том, что мы делаем сегодня, точно определить, что намерены делать завтра.

В материалах последнего съезда Коммунистической партии Украины, а также в ряде постановлений ЦК КПУ нашли отражение проблемы развития украинского киноискусства, сформулированы актуальные задачи, стоящие перед украинскими работниками кино на современном этапе. В республиканской печати и в статьях и рецензиях центральной прессы в целом дается положительная оценка современного украинского киноискусства, отмечается ряд фильмов, являющихся достижением нашего киноискусства, указывается на то, что на студиях нашей республики в результате большой организационной работы созданы творческие коллективы, способные решать самые сложные задачи, связанные с идейным и эстетическим воспитанием нашего народа.

Украинская советская кинематография находится сейчас на переднем крае острой идейной борьбы за разум и сердца миллионов людей, борьбы, в которой нет и не может быть компромиссов. Каждый кинематографист понимает сегодня, что обязанность его — активно пропагандировать коммунистические идеи, давать решительный отпор буржуазной идеологии. Потому что враги наши, открытые и скрытые, делают все возможное, чтобы советское искусство отрешилось от ленинских традиций пропаганды героизма, патриотизма, интернационализма.

С чистой совестью можно сказать, что в годы между XXIII и XXIV съездами КПСС кинематографисты Украины средствами своего искусства продолжали утверждать торжество учения Ленина, вели дальнейшую борьбу за духовное обогащение нашего народа — на том мы будем стоять всегда.

Думается, деятели украинского кино в 1970 году немало сделали для того, чтобы глубже осмыслить революционную историю нашей партии, показать великий путь, который привел народ к сегодняшним победам и ведет в коммунистическое завтра.

Среди историко-революционных картин, созданных в последнее время на Украине, широкое признание получил фильм «Почтовый роман» (сценарий Д. Храбровицкого, режиссер Е. Матвеев). Об этой картине, тепло встреченной зрителями, немало добрых слов было высказано в печати. Мы вправе гордиться тем, что именно этот фильм киностудии имени Александра Довженко представлял советскую кинематографию в Японии на ЭКСПО-70. Отмечен был там дипломом, а у нас в стране получил первую премию среди историко-революционных фильмов на Всесоюзном кинофестивале в Минске. Все это радует нас, но одновременно не лишает возможности говорить и о принципиальных просчетах «Почтового романа».

Мне кажется, что авторы фильма не поверили в силу и масштабную широту избранной ими прекрасной темы. Пото-

му в удивительную, исполненную высокой поэзии и огромных человеческих чувств историю любви двух людей, раскрывающуюся в письмах Петра Шмидта к Зинаиде Ризберг и по-новому рисующую образ замечательного революционера, что давало возможность передать на экране дух времени, изобразить эпоху первой русской революции, они решили ввести сцены с В. И. Лениным и Ф. Э. Дзержинским. Мы не отбрасываем самой попытки авторов привести чекиста Ковшова, одного из героев фильма, к товарищам Ленину и Дзержинскому. Но воплотить это нужно было на ином художественном уровне — глубоко мотивировать, убедительно доказать, что эти сцены продиктованы идейно-эстетической необходимостью. В картине этого не случилось. Но ведь речь идет о сценах с Лениным и Дзержинским!

Отмечу также и то, что режиссером не совсем точно был выбран исполнитель главной роли. В принципе я ничего не имею против актера А. Парра, сыгравшего роль искренне и с полной отдачей. Но чтобы создать могучий образ легендарного Шмидта, нужна была более крупная актерская индивидуальность. На экране лейтенант Шмидт выглядит скорее сентиментальным, нежели по-настоящему героическим и сильным. Главное, чего не удалось соединить в киногерое актеру А. Парра и что было неразделимо в личности самого Петра Шмидта — лиризм, нежность и действенный, высокий, революционный дух борца.

И в этом смысле один документ, одно письмо Петра Шмидта к Зинаиде Ризберг может создать представление о нем более точное, чем двухсерийный «Почтовый роман». Хотя бы последнее его письмо: «Прощай, Зинаида. Сегодня принял приговор в окончательной форме, вероятно, до казни осталось дней 7—8. Живи, Зинаида. Забудь тяжелые дни, люби жизнь по-прежнему. Не жди приговора в России. Поезжай в Италию, там рассеешься. Из газет все равно узнаешь, когда совершат казнь. Я совершенно счастлив и покоен. В моем деле было много ошибок и беспорядочности, но моя смерть все довершит, и тогда, увенчанное казнью, мое дело станет безупречным и совершенным. Я проникнут важностью и значительностью своей смерти, а потому иду на нее бодро, радостно и торжественно. Прощай...» Сплав лирики и героики — вот что привлекло кинематографистов в письмах Шмидта, но в фильме, к сожалению, во многом утрачена эта удивительная цельность.

Можно было бы сказать и о других недостатках этого фильма. Но не то сейчас важно. Нам прежде всего важно понимать, что определенный успех не должен заслонять от нас просчетов. Иначе мы не сможем закрепить удачу, развить ее.

Начал свою экранную жизнь новый фильм Т. Левчука и А. Левады «Семья Коцюбинских», недавно отмеченный республиканской Государственной премией имени Т. Г. Шевченко. Но думается, что радость победы не помешает авторам разобраться и в недостатках, которые, к сожалению, есть и в этом фильме. Отметим хотя бы главные, имеющие отношение к самой сути картины — к теме «Ленин и Украина». Актер А. Трощановский в создании образа В. И. Ленина не смог подняться до того уровня, которого уже достигли в кино лучшие создатели образа вождя революции. Этот упрек относится и к сценарию и к режиссерской работе. Литературный материал ответственнейшей роли и способ ее экранного воплощения не могут удовлетворить зрителя.

На мой взгляд, утвердившаяся в кинематографе в последние годы практика создания образа В. И. Ленина убедительно доказала: нельзя допустить, чтобы участие не очень талантливых актеров-исполнителей снижало впечатление от того кинематографического образа, который уже сложился в нашем сознании, отразился в самом сердце, благодаря, в первую очередь, самому талантливому исполнителю роли В. И. Ленина — Б. Щукину. Силой своего дарования актер открыл нам в киноискусстве образ вождя, убедил нас в том, что Ленин был именно таким, каким мы его полюбили в фильмах с участием Бориса Щукина. Таким и хочется видеть его на

экране сегодня. И потому никак нельзя мириться с негодными попытками оправдывать именем В. И. Ленина даже самое посредственное исполнение роли вождя. Я глубоко убежден, что роль Ленина в кино сегодня могут исполнять очень немногие — самые талантливые, самые умные актеры нашего времени.

Если обратиться к фильмам украинских документалистов, созданных в последний период, то среди них необходимо назвать картину Виктора Шкурина «Всегда быть начеку», в которой убедительно, образно отображена еще одна, очень существенная сторона деятельности В. И. Ленина — организатора Вооруженных Сил молодой Страны Советов, а также отметить получившую первую премию на Всесоюзном минском кинофестивале прекрасную картину Арнальдо Фернандеса «Иду к тебе, Испания» — в ней раскрывается суть ленинской политики интернационализма.

Студия хроникально-документальных фильмов заслуживает хороших слов. И потому, что там сделано немало серьезных фильмов, и потому, что руководство студии смело привлекает сейчас к решению сложных творческих вопросов молодых работников кино, и потому, что творческие усилия этого коллектива кинематографистов направлены на решение важных принципиальных тем современности.

Возвращаясь к игровому кино, хочу назвать фильм «Хлеб и соль» режиссеров Н. Макаренко и Г. Кохана, снятый по сценарию М. Стельмаха, и фильм «Сеспель» режиссера В. Савельева, снятый по сценарию Ю. Збанацкого. Для Г. Кохана и В. Савельева — это дебюты в художественной кинематографии.

Вообще украинская кинематография пополнилась большим отрядом молодых кинорежиссеров. Это и В. Гресь, фильм которого «Слепой дождь» получил первую премию на Всесоюзном кинофестивале телевизионных фильмов, а также первую премию на кинофестивале в Монте-Карло. Это и Б. Ивченко, автор «Олеси» и «Аннычки», отмеченной на фестивале в Камбодже «Золотой башней». Вновь назову В. Савельева, автора кинокартины «На-та-ли», которая на фестивалях спортивных фильмов завоевала много первых наград и у нас в Союзе и за границей. Здесь же можно сказать о Л. Осыке, завершающем работу над масштабным, постановочно очень сложным фильмом «Захар Беркут», о Р. Сергиенко, о К. Муратовой, о Б. Дурове и С. Пучиняне — постановщиках «Повести о чекисте», о Р. Василевском — его последний фильм «Шаг с крыши» засвидетельствовал неоспоримое дарование режиссера.

Немало есть и других начинающих молодых режиссеров, убедительно заявивших себя в украинском киноискусстве.

Проблемы молодой кинорежиссуры требуют особого, глубокого разговора, всестороннего анализа. Ведь в ближайшие годы именно тем, кто делает сегодня первые шаги, придется определять судьбу украинского киноискусства. От них зависит очень многое. Но было бы несправедливо заботиться только о молодой кинорежиссуре и обойти вниманием таких режиссеров старшего поколения, как В. Ивченко, Ю. Лысенко, В. Иванов, и многих, многих других.

Разве не тревожит творческая судьба режиссера Ю. Лысенко? Автор таких серьезных картин, как «Таврия», «Проверено — мин нет», и других, он снял недавно фильм «Узники Бомона». Фильм мог бы стать заметным явлением в киноискусстве, должен был бы иметь большое не только национальное, но и интернациональное значение. Основание для таких надежд давала драматургия самого жизненного факта, сильная личность Василия Порика — Героя Советского Союза и национального героя Франции. К сожалению, фильм о Порике, если подходить к нему с требованиями, которые предъявляет нам время, не получился. Прежде всего в фильме нет подвигов Василия Порика и нет французского народа, который именно за подвиги, совершенные в борьбе с фашизмом на земле Франции, назвал украинца своим героем.

На экране Франция — фанерная, бутафорная. Не поступившись совестью, мы не можем показать этот фильм французскому народу, так же как и себе не можем сказать: вот наш национальный герой, сын украинского народа, восславивший его своим легендарным мужеством и отвагой. В этом главное поражение фильма. Здесь теряется его национальное и интернациональное значение. Причины тому — слабый сценарий, хуторянский подход к интернациональной теме. Хуторянский — и по вине авторов фильма, и по объективным причинам, по условиям, в которые режиссер — это надо признать — был поставлен. Во многих наших картинах заметно, что мы снимаем Италию и Францию на Подоле и на Бессарабке*.

Сейчас у режиссера Ю. Лысенко складывается трудное положение с другим фильмом, также имеющим значение не только для Украины, но и для всего культурного человечества. Я имею в виду фильм о Лесе Украинке, чья поэзия известна всему миру. Огромная ответственность и честь — создать фильм о Лесе, 100-летие со дня рождения которой праздновалось повсеместно, поставить фильм, который поднялся бы до той поэтической силы, что таит в себе слово Леси, до того прекрасного образа поэтессы, которая «имела в сердце то, что не умирает».

Видимо, ни дирекция киностудии, ни Союз кинематографистов, ни оба режиссера (начинал работу над фильмом Р. Сергиенко) не подошли к этому фильму с чувством высокой требовательности, не поставили перед собой крупных творческих задач. Иначе они не оказались бы перед явной угрозой провала. Отснятый материал обещал посредственный фильм. А это непростительно для фильма об одной из самых больших в мире поэтесс, для фильма, созданного на земле, бывшей ей колыбелью. Сейчас Ю. Лысенко решил заменить актеров, переснять весь материал. Это не просто. Но возможность такой переделки дает надежду исправить, может быть, наиболее серьезный за последнее время творческий просчет коллектива Киевской киностудии. Надо только, чтобы режиссер не спешил, собрался с мыслями, глубоко продумал картину во всех ее деталях. В этой его работе соавторами, помощниками должны быть по-настоящему талантливые люди — только в таком случае можно сделать яркий, поэтичный фильм о Лесе Украинке, который вернет нам на сегодня утраченный праздник — праздник первой экранной встречи с Лесей Украинкой.

Хочу откровенно поговорить и о режиссуре В. Ивченко, потому что фильмы, поставленные им после «Гадюки»,— «Десятый шаг», «Падающий иней», «Путь к сердцу», — заметные шаги назад, а это не может не волновать нас.

«Падающий иней» (сценарий К. Кудиевского) — серьезное поражение, принципиальная неудача, обусловленная отсутствием высокой творческой требовательности со стороны авторов. Сценарист К. Кудиевский как-то издалека и трафаретно взглянул на Италию, на историю двух любящих людей, В. Ивченко не сумел преодолеть заложенную в сценарии надуманность.

Не лишен недостатков и последний фильм В. Ивченко «Путь к сердцу». Тут уж режиссеру начал изменять вкус, появились искусственность, схематизм, заданность. Трудно не согласиться с тем, что в так называемой любовной истории журналистки и главного героя фильма Приходько чувствуется налет откровенного мещанства. Это было уже в сценарной основе, к сожалению, перекочевало оттуда и в режиссуру. От В. Ивченко, автора серьезных фильмов — «Иванна», «ЧП», «Гадюка»,— зритель вправе был ожидать картин более высокого художественного уровня.

Сейчас В. Ивченко снимает фильм по пьесе В. Собко «Голосеевский лес». Конечно, хочется, чтобы эта работа завершилась успешно, стала творческой удачей постановщика. Но слабая драматургия сценария и поспешность, с какой режиссер подошел

* Подол, Бессарабка — районы Киева.

к экранному воплощению пьесы, внушают опасения.

Несколько лет назад наш единственный комедиограф В. Иванов в содружестве с оператором В. Ильенко снял прекрасный фильм «За двумя зайцами». Это была талантливая работа, заслуженный успех украинской кинокомедии. Однако фильм не был оценен по достоинству. Это почувствовал автор. И, может быть, равнодушное отношение к интересному явлению в самом сложном, пожалуй, кинематографическом жанре повлияло на творческое состояние художника: несправедливость, неточность в оценках — плохой помощник в работе. Так или иначе, но были, вероятно, и другие причины, которые привели В. Иванова к серьезным неудачам в его последних фильмах-комедиях — «Непоседы», и «Ключи от неба», и в картине «Улица 13 тополей», которую он снимал вместе с режиссером А. Народицким. Здесь уже не было того комедийного блеска, каким порадовал нас фильм «За двумя зайцами». Напротив, в перечисленных фильмах истинная комедийность, истинное искусство отступили перед примитивом и серостью. В. Иванов работает над новой кинокомедией. Дирекция студии и кинокомитет должны создать необходимые условия этой новой работе. Может быть, комедия требует больше времени на подготовку, может быть, не нужно спрашивать с Иванова обычных высоких норм выработки? Союз кинематографистов Украины готов поддержать творческие требования В. Иванова и одновременно рассчитывает и на большую взыскательность самого В. Иванова.

Какой же главный вывод можно сделать даже из этого беглого анализа работы некоторых кинорежиссеров старшего поколения? Мне кажется, что упомянутые здесь мастера отчасти сдали свои художественные позиции — позиции высокой требовательности к себе. Нелегко писать об этом, но обходить молчанием то, что происходит в творчестве наших ведущих мастеров, было бы нечестно — по отношению к самим режиссерам, к всему украинскому киноискусству.

Большую часть художественных фильмов на Украине делают сейчас режиссеры среднего поколения В. Довгань, В. Денисенко, Р. Василевский, А. Войтецкий, Ю. Ильенко, А. Буковский, Н. Ильинский, П. Тодоровский, Е. Шерстобитов, А. Муратов и другие. Конечно, проанализировать работу каждого из них в этой статье нет возможности. Однако попробую, хотя бы в общих чертах, сказать о процессе, характерном для мастеров этого творческого отряда. Ограничусь в основном критическими замечаниями.

Кажется, совсем недавно режиссеры были молодыми и снимали свои первые-вторые фильмы. С. Параджанов — «Тени забытых предков», фильм, отмеченный десятками международных премий, фильм безусловно талантливый, имевший принципиальное значение для развития украинского киноискусства. П. Тодоровский — «Верность», кинокартину, завоевавшую всесоюзную и международную популярность, В. Довгань — «Трое суток после бессмертия», В. Денисенко — «Сон», А. Буковский — «Бурьян», Е. Шерстобитов — «Мальчиш-Кибальчиш», К. Муратова и А. Муратов — «Наш честный хлеб». Все эти фильмы — заметное явление в советском киноискусстве.

Прошло всего несколько лет, и вот уже П. Тодоровский снимает «Городской романс», А. Муратов—«Евдокию Павловну» и «Умеете ли вы жить?», В. Довгань — «А теперь суди», «Гольфстрим», В. Денисенко — «На киевском направлении», «Тяжелый колос» — в разной степени, но фильмы слабые, свидетельствующие, как мы быстро творчески стареем, как быстро попадаем в объятия покоя, миримся с мелкотемьем в своих замыслах, как быстро — сознательно и подсознательно — отказываемся от поисков, словно уже нашли все, что могли. И теперь остановились — не спешим, будто бы впереди только съемки очередного фильма. А тем временем беднеет художественная палитра, мельчают конфликты.

Это не может не беспокоить, тем более что речь идет о режиссерах, от которых в значительной мере зависит уровень сего-

дняшнего украинского киноискусства. И здесь следует признать, что руководство Союза кинематографистов Украины по-настоящему еще мало занимается вопросами творческими и редко на должном уровне критики и самокритики рассматривает общий кинопроцесс и творчество каждого кинорежиссера.

Обращаясь непосредственно к фильмам минувшего года, хочу прежде всего привлечь внимание к картине «Белая птица с черной отметиной» (сценарий Ю. Ильенко и И. Миколайчука, постановка Ю. Ильенко).

Фильм получил высокую оценку у кинематографистов студии имени Довженко, где был создан, в украинском и союзном кинокомитетах, в Союзе кинематографистов Украины. Зрительский успех сопутствовал картине на народных фестивалях, посвященных XXIV съезду КПСС. К массовому зрителю картина еще не пришла, но я твердо верю в ее прочный успех: на мой взгляд, высокие достоинства этой картины неоспоримы.

Фильм «Белая птица с черной отметиной» впервые в украинской кинематографии отображает сложную страницу истории борьбы за утверждение социализма среди народов Западной Украины. С необычайной силой, с удивительной красочностью авторы рисуют радость народа, освобожденного Советской Армией, убедительно показывают справедливость тех идеалов, во имя которых борются коммунисты. Известно, борьба была жестокая и нелегкая. Фильм, поставленный режиссером Ю. Ильенко, раскрывает характер этой борьбы, утверждает высокую правду социалистических идей, одержавших победу в обездоленной румынскими боярами Западной Украине, которой столько горя принесли бандеровские и мельниковские предатели народа.

«Белая птица с черной отметиной» — это и новый этап в работе режиссера Юрия Ильенко, художника интересного, самобытного. Масштабная социально-политическая тема, глубокая драматургическая разработка судеб героев фильма, ведущих борьбу за воссоединение Западной Украины с советской Родиной, усилили в творчестве режиссера патриотические, гуманистические мотивы. Новаторские поиски красочных средств выражения обрели во многих эпизодах необычайную художественную свободу и раскованность, волнующую окрыленность, не утрачивая строгой целесообразности, ясной идейной направленности. Думаю, что этот фильм Ю. Ильенко явится крупным событием в нашем украинском кино.

Все мы с большими трудностями освобождаемся от иллюстративности, от псевдозлободневности и других недостатков. В этих условиях критика как-то привыкла, что наиболее удобно критиковать именно украинские фильмы, мы, признаться, привыкли не соглашаться с критикой. Но правду негде спрятать. За последнее время наши киностудии создали ряд фильмов, ставших объектом острой и справедливой критики. Что делать, если в последние годы на Украине не создано ни одного художественного произведения на современную тему — разумеется, на высоком идейно-художественном уровне. Это одна из главных проблем, над которой должны задуматься кинематографисты, найти причины — почему творческие поражения терпят они именно в современной тематике. Проблема эта сложная, о том свидетельствует хотя бы то, что ставится она десятки лет и все же не находит своего решения. Потому сегодня мало только критиковать такие фильмы, как «Крутой горизонт», «Умеете ли вы жить?», «Улица 13 тополей», куда важнее другое — добраться до самых корней серьезных творческих неудач. Одна из таких коренных причин хорошо известна: лучшие наши кинорежиссеры еще редко берутся за современную тему. Вот когда они берутся, то появляются на экранах «Девять дней одного года», «Твой современник», «Начало», «У озера», «Доживем до понедельника».

Мы нередко гонимся за количеством фильмов на современные темы и поступаемся качеством, начиная уже со сценария, где современность заявлена лишь во внешних признаках. Слабый сценарий, были бы в

нем признаки современной темы, легко проходит все инстанции, быстро запускается в производство. А ведь в конечном счете это приводит к дискредитации существа современной темы, как в значительной мере это произошло с темой историко-революционной: вышедшие в огромном количестве слабые фильмы о годах революции привели к тому, что уже сегодня пустеют залы кинотеатров даже тогда, когда прокатываются хорошие фильмы этого жанра. Так может случиться и с фильмами на современную тему. Так не должно случиться. Поэтому сейчас необходимо бросить все наши усилия на создание пусть немногих — двух, трех фильмов о нашем современнике, но фильмов сильных, захватывающих, высокохудожественных. Нельзя в разработке современной темы сознательно идти через десятки плохих картин к одной хорошей.

Отсутствие высокой требовательности в работе над современной темой и привело к тому, что, например, на кинофестиваль в г. Жданове, проходивший под девизом «Человек труда на экране», студии художественных фильмов Украины, имея в перечне продукции десятки названий картин на современную тему, не могли выставить ничего более или менее серьезного, как это сделали студии научно-популярных и хроникально-документальных фильмов, сумевшие своими произведениями взволновать трудящихся рабочего города Жданова, завоевать сердца требовательного зрителя-труженика.

Фильм режиссера Тимура Золоева «Шахтерский характер» справедливо получил первую премию. Это глубокое, взволнованное раздумье над проблемами современности. «Шахтерский характер» не случайно появился на Киевской студии научно-популярных фильмов. Это результат общего творческого подъема студии. Только за 1969—1970 годы фильмы этой студии получили более тридцати значительных наград на всесоюзных и международных кинофестивалях. Они завоевали почетные награды «Золотой голубь» (Лейпциг), «Золотой дельфин», «Золотую статуэтку» (Иран), «Серебряный кубок» (Камбоджа), «Золотой метеорит» (Италия) и много других призов, что также свидетельствует о серьезных победах нашего украинского научно-популярного киноискусства, выросшего и укрепившегося в работе над современной темой, то есть в той области, где представители художественной кинематографии терпят серьезные срывы.

Ответственность наша перед народом не дает нам права закрывать глаза на то, что на экранах республики еще появляются фильмы, не достигающие высокого идейно-художественного уровня, не дающие зрителю полноценного представления о наших днях, фильмы, которые не производят глубокого эмоционального впечатления.

Мы должны с сожалением отметить и то, что украинский Комитет по кинематографии допускает просчеты в идейно-тематическом планировании выпуска фильмов, не принимает эффективных мер для решения сценарной проблемы. Это целиком и полностью касается и нашего творческого Союза кинематографистов Украины. Союз кинематографистов Украины не влияет активно на формирование тематических планов и на их реализацию, мало занимается воспитанием у каждого члена союза чувства личной ответственности за дела кино. Это, я думаю, справедливая критика в наш собственный адрес.

Хочется остановить внимание еще на одном очень важном вопросе. Известно, что фильм — это результат бурного кипения той видимой и невидимой силы, которую называют творческой энергией, вдохновением, дарованием, талантом. Известно также, что составными частями этой творческой субстанции являются высокая мысль, раздумья о жизни, сердечная взволнованность, страстность, стремление служить своим талантом народу, его всемирно-историческому делу. И все же запасы этой творческой энергии, этого вдохновения никем не измерены, никто не может сказать точно, сколько их есть на студиях Украины и на сколько процентов используется этот самый дорогой капитал, который в конечном счете дает и кинофильмы, и прибыли, и премии, и авторитет киноис-

кусства, а самое главное — укрепляет идеологический, этический и эстетический потенциал нашего общества.

Коль скоро мы хотим быть на уровне той ответственности, государственной и партийной, которая на нас возложена, мы должны разобраться сегодня в том, как мы научились — и научились ли? — чтить и ценить творческую энергию мастеров кино и по-государственному, по-партийному да и просто по-хозяйски направлять ее в нужное русло, не растрачивать даром жизненные и творческие силы, нервы, время. От способностей, от таланта режиссера зависит главное — каким будет фильм. Потому необходимо посмотреть на поставленную проблему прежде всего через призму режиссерских судеб, проанализировать, насколько верно ведется политика использования режиссерского дарования, таланта. Это очень серьезная проблема, если учесть, что таланты рождаются редко. Какими же должны мы быть заботливыми, мудрыми, чтобы беречь таланты, верно использовать их в создании духовного богатства общества. За то, как мы это делаем, мы отвечаем не только перед теми, кто живет сегодня, но и перед теми, кто придет после нас.

Несколько лет на Украине по разным причинам не снимает фильмы Сергей Параджанов, который своей картиной «Тени забытых предков» принес мировую славу современной украинской кинематографии. Несколько лет — это по крайней мере два или три кинофильма, которых уже никогда не будет. Большую роскошь позволяем мы себе, растрачивая этот талант даром. Сам же Параджанов тоже должен более серьезно относиться к своим творческим силам и чувствовать большую ответственность за то, как он сам использует свой талант. Об этом С. Параджанову нужно сказать честно и откровенно. Ему уже пора идти к большим темам, он не должен обходить современные тревоги и надежды мира. Сейчас Параджанов вновь хочет обратиться к экранизации произведений М. Коцюбинского. Союз кинематографистов Украины делает все, чтобы режиссер осуществил этот свой замысел. Но союз должен сделать не меньше и для того, чтобы С. Параджанов приступил наконец к фильму на современную тему. Это нужно не только украинскому киноискусству, это нужно и самому Параджанову, если он стремится продвинуться вперед в своем творчестве.

Не может не волновать и творческая судьба талантливого кинорежиссера Петра Тодоровского — автора фильма «Верность», о котором я уже говорил. Очень редко снимает фильмы этот режиссер, как редко снимают фильмы Кира Муратова, Артур Войтецкий, Виктор Гресь, Леонид Быков, Леонид Осыка. Плохо сложилась судьба одаренного кинорежиссера Роллана Сергиенко, его постигла серьезная неудача в фильме о Лесе Украинке, он ушел со студии. Думаю, что нужно дать Р. Сергиенко постановку фильма по хорошему сценарию и вернуть его в коллектив студии имени Довженко.

Мало снимаются в хороших ролях прекрасные украинские актеры, и очень часто годы жизни отдают они ролям, которые никому не нужны и на один час. Все — и это и многое другое, чего нельзя охватить в одной статье,— говорит о том, что не всегда верно используется самый ценный капитал — дарование и талант. Фернандель умер, оставив около ста пятидесяти ролей, а Петр Алейников — чистый, редкостный талант — запомнился нам в сущности по двум-трем ролям, которые свидетельствуют о том, как не мудро обошлись кинематографисты с этим удивительным актерским дарованием.

А разве все успели сделать для нашего кино гениальные актеры Бучма и Шумский? Всем нам нужно учиться чтить и беречь творческие способности, более редкий дар природы, чем, например, золото. Потому что, когда золото станет ничем, талант останется всем. Об этом нужно помнить, ибо в подлинном даровании — дух народа, богатство, не имеющее цены.

Сегодня наши актеры — это отряд художников, в большинстве своем одаренных,

талантливых. Пребывая в трудных условиях, нередко снимаясь только в небольших эпизодах, украинские киноактеры все же не теряют своего мастерства и делают все возможное, чтобы обогащать киноактерское искусство республики, доказывать все убедительней и настойчивей, что они имеют право сниматься чаще, что они представляют собой серьезный творческий коллектив, имеющий все основания получить помещение для театра киноактера, который даст возможность постоянно совершенствовать мастерство шестидесяти трем киноактерам Украины.

Было бы несправедливо в этой статье обойти молчанием фильмы телевизионные и произведения наших мультипликаторов. Достаточно назвать такие фильмы, как «Варькина земля» А. Буковского, «Слепой дождь» В. Греся, «Секретарь парткома» Н. Ильинского и О. Ленциуса, «Обратной дороги нет» Г. Липшица, чтобы удостовериться в том, что мастера украинского телефильма нашли свое достойное место в общем кинопроцессе республики, в идейно-политическом и художественно-эстетическом воспитании народа, в выявлении своего активного творческого лица.

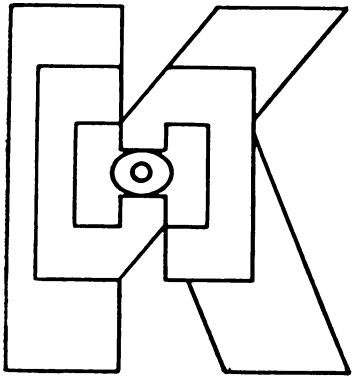
За последние два года добились значительных успехов украинские мультипликаторы. Они продемонстрировали творческое овладение национальным фольклором в фильмах «Никита Кожемяка» и «Маруся Богуславка», они экранизировали шедевр украинской классики «Энеиду» Котляревского, поставили серию талантливых фильмов о казаках-запорожцах: «Как казаки кулеш варили», «Как казак свое счастье искал», «Как казаки в футбол играли» талантливого режиссера В. Дахно, создали серию прекрасных сказок для детей, героико-романтическое произведение «Легенда о пламенном сердце», острополитический памфлет «Марс, XX», изящную миниатюру «Сказка о лунном сиянии» и т. д. Первый на Украине полнометражный мультипликационный фильм «Мистерия-Буфф» является, на мой взгляд, неоспоримым достижением, интересным творческим поиском сплава рисованного и игрового кино. На Украине фильм идет с большим успехом. Непонятно, почему до сих пор этот фильм не принят сценарно-редакционной коллегией союзного Комитета.

Новое в искусстве кинематографа социалистического реализма возникает и утверждается как закономерный результат того, что рождается в жизни советского общества. Настоящее новаторство художника находится в органической взаимосвязи с движением самой действительности, с борьбой партии и народа за осуществление ленинских идеалов, воплощенных в решениях XXIV съезда ЦК КПСС.

Кинематографисты Украины не пожалеют сил и энергии для претворения в жизнь огромных государственных планов дальнейшего духовного обогащения нашего народа. Ничто так не вдохновляет, не пробуждает чувства творчества и ответственности, как вера партии и народа в наши творческие силы, в наши художественно-идейные побуждения.

Кинематографисты Украины, связав навсегда свою жизнь с искусством, рожденным Октябрьской революцией, всем творчеством своим присягают на верность Родине, ленинским идеалам.

Киев



Письма друзей

Итоги работы XXIV съезда КПСС продолжают оставаться в центре внимания мировой общественности. В этом номере мы публикуем несколько писем, полученных редакцией «Искусства кино» от кинематографистов социалистических стран, в которых они высказывают свое отношение к этому выдающемуся историческому событию, останавливаются на той роли, которую призван играть сегодня прогрессивный кинематограф в борьбе идей, размышляют о дальнейших путях развития социалистического искусства в свете перспектив, открываемых решениями съезда перед работниками идеологического фронта братских стран.

Антонин Мартин БРОУСИЛ, киновед, профессор

В докладе Л. И. Брежнева на XXIV съезде КПСС содержатся важные мысли о задачах художественного творчества в период строительства коммунизма. Эти мысли глубоко взволновали нас, работников чехословацкой культуры, к ним мы будем теперь постоянно возвращаться в своей повседневной деятельности. Сейчас, по горячим следам событий, мне хотелось бы особо остановиться на двух моментах доклада. Чрезвычайно показательно, что проблемы искусства рассматривались на съезде наравне с другими важными проблемами общественной жизни. Таким образом, художник стоит в одном ряду с ученым, художественное творчество соседствует с трудом рабочего. Это обязывает ко многому!

В докладе Л. И. Брежнева большое внимание уделяется и вопросам методологии искусства, глубоко и точно раскрывается сущность метода социалистического реализма. Вот эти прекрасные слова: «Мы за внимательное отношение к творческим поискам, за полное раскрытие индивидуальности дарований и талантов, за разнообразие и богатство форм и стилей, вырабатываемых на основе метода социалистического реализма».

К такому пониманию творческого метода социалистического искусства мы должны отнестись со всей ответственностью. Думаю, что правильное осмысление тех частей доклада, которые непосредственно посвящены литературе и искусству, открывает широкий простор для творческих дерзаний, предостерегает от власти схем и надуманных конфликтов.

При этом надо еще раз подчеркнуть, что плодотворное развитие искусства возможно лишь на основе метода социалистического реализма. Этот животворный метод таит в себе неисчерпаемые возможности для практической и теоретической деятельности, способствующей преобразованию человека и мира.

Прага

Стоян ДАСКАЛОВ, драматург

Болгарская коммунистическая партия, весь болгарский народ восприняли работу XXIV съезда КПСС как событие своей жизни, ибо мы связаны с Советским Союзом и его великой ленинской партией узами кровного, нерасторжимого братства.

Недаром в новой программе Болгарской коммунистической партии со всей силой подчеркивается, что дружба между нашими партиями, нашими народами нерушима и вечна. Болгарский народ всем сердцем одобряет широкую созидательную программу, которую наметил съезд КПСС. За строками съездовских решений мы чувствуем конкретные приметы коммунистического завтра, все то, что несет народам уверенность в своем будущем, благосостоянии, счастье.

XXIV съезд КПСС поможет нам и в идеологической борьбе с классовым врагом, неустанно разжигающим военные очаги. Размахивая изодранным знаменем антикоммунизма, империализм силится подорвать основы нашей жизни, поколебать, разобщить нас, вбить клин между народами-братьями. Решения XXIV съезда КПСС учат бороться с империализмом, учат побеждать. Вот почему все коммунистические партии поддерживают эти решения, в основе которых лежит забота о мире и безопасности всех народов.

София

Б. ДАЖДОРЖ, режиссер

Монгольские коммунисты с глубоким вниманием изучают документы XXIV съезда КПСС, имеющие непреходящее международное значение. Кинематографисты социалистической Монголии с необыкновенным волнением и интересом следили за работой съезда ленинской партии. Сегодня свою основную задачу мы видим в том, чтобы создавать глубокие, правдивые, высокоидейные произведения экранного искусства, укреплять сотрудничество наших кинематографий, учиться у мастеров советского искусства не только сугубому профессионализму, но прежде всего умению показывать в своих произведениях связь судеб отдельных героев с судьбами народа, умению изучать и видеть жизнь в перспективе ее развития, в поступательном движении вперед, к коммунизму. Неоценима помощь советской кинематографии молодой развивающейся кинематографии народной Монголии. О ней мы всегда помним и высоко ее ценим. Хорошо известно, что молодые мастера нашего кино воспитывались на советской кинокласснке, на лучших произведениях последних лет. Эти фильмы олицетворяют

великое назначение революционного искусства — служить интересам народа, быть проводником идей Коммунистической партии.

Эти строки я пишу в один из дней работы II съезда кинематографистов СССР. Здесь в обстановке торжественной деловитости еще раз думаешь о том, с какой же заботой, заинтересованностью, вниманием относится КПСС к творческим работникам, каким вдохновляющим стимулом это является, к каким свершениям обязывает мастеров экрана!

Пусть с каждым годом крепнет и развивается дружба между нашими кинематографиями!

Улан-Батор

Мартон КЕЛЕТИ, режиссер

В выступлении товарища Яноша Кадара на XXIV съезде КПСС четко и недвусмысленно было заявлено о неразрывности наших уз со странами социалистического содружества и прежде всего с Советским Союзом. Совершенно ясно, что из обширного комплекса всестороннего сотрудничества Венгрии и Советского Союза не может выпасть кинематография.

Опыт, который появился у меня в ходе совместной постановки советско-венгерского фильма «Ференц Лист», многому научил, о многом заставил задуматься, пробудил желание и дальше развивать подобное сотрудничество. Наличие большого количества актеров мирового класса, высокая культура кинопроизводства, радушие и гостеприимство советских друзей создают великолепные условия для работы.

Все это конкретные проявления нашей дружбы. И их не счесть во всех областях государственного и общественного строительства.

Будапешт

Иржина ШВОРЦОВА, актриса

Съезд советских коммунистов сыграл огромную роль в международной жизни: он показал растущую силу интернациональных связей между братскими коммунистическими и рабочими партиями.

Именно в тот момент, когда вражеская пропаганда изо всех сил стремилась очернить СССР, поколебать, разрушить международную солидарность коммунистов, XXIV съезд КПСС показал, что престиж Советского Союза несокрушим, а пролетарское движение непобедимо.

Прага

Наша традиция

Вл. Баскаков

У каждого праздника есть своя история. Олимпиады знала еще древняя Эллада. Кино — молодое искусство, и потому история его праздников насчитывает лишь несколько десятилетий.

Первые международные кинофестивали возникли в тридцатые годы.

В 1959 году в Кремле началась традиция Московского международного кинофестиваля.

Еще до войны наши кинематографисты бывали на Международном кинофестивале в Венеции. Сразу же после окончания войны большая и представительная делегация приехала на возрожденный после черной ночи оккупации Каннский кинофестиваль. Фильм Фридриха Эрмлера «Великий перелом», который был показан на этом международном смотре кино, имел значительный успех. В картине советского режиссера о Сталинградской битве французские зрители и международное жюри впервые увидели на экране советских офицеров и солдат, тех самых людей, которые освободили Европу от фашизма. В ту пору на Западе еще никто не осмеливался ставить под сомнение подвиг советского народа. Такую ложь зрители тогда не могли принять — ведь совсем недавно прогремели последние залпы в Берлине и советский маршал сидел на председательском месте в день капитуляции фашистского рейха.

Первые советские киноделегации отправились в Венецию — этот старейший фестиваль переживал второе рождение. Именно здесь проявилась мощная изобразительная сила неореалистических фильмов, и молодые итальянские режиссеры, которые в римской киношколе десятки раз просматривали две-три случайно попавшие в фильмотеку, но, разумеется, запрещенные фашистским режимом советские ленты, и среди них «Мать», «Потомок Чингисхана», смогли увидеть воочию произведения деятелей советского кино, а позже и самого Пудовкина, которого они считали своим учителем.

Правда, уже через год-два неореалистов постарались вытеснить с экрана Венецианского биеннале. Это сделали те, кто финансировал фестиваль, кто стремился направить итальянское кино совсем по иному руслу...

Но тем не менее итальянские зрители и творческая интеллигенция смогли увидеть на фестивале не только довоенные советские ленты, о которых они, по существу, ничего не слыхали, — «Чапаев», «Депутат Балтики», фильмы Марка Донского, но и новые фильмы —«Человек № 217» Михаила Ромма, «Берлин» Юлия Райзмана.

В ту же пору открылся еще один кинофестиваль, который сразу предложил совсем новую, чем прочие фестивали, программу: широкий доступ молодых кинематографий, поддержку прогрессивных тенденций экрана. Речь идет о кинофестивале в Чехословакии: он проводился сперва в Марианских Лазнях, а потом окончательно обрел «прописку» в Карловых Варах. Среди советских фильмов, полу-

чивших призы на этом смотре кино, заметное место занял «Тихий Дон» Сергея Герасимова.

Наконец пришла пора начать фестивальную традицию в Советском Союзе.

Каким должен быть Московский кинофестиваль? В чем заключается его «феномен», его отличие от прочих кинофестивалей, которые, как грибы после дождя, стали возникать в самых различных районах мира?

Москва — отнюдь не курортный город, где обычно принято проводить фестивали,—здесь нет пляжа и моря и, пожалуй, даже нет места, где бы кинозвезды могли, прогуливаясь, показывать свои туалеты. Продюсеры и прокатчики, которые привыкли в Канне в маленьком кафе у моря обсуждать свои дела, заключать сделки, выяснять конъюнктуру — куда движется кино, будут ли в моде шпионские ленты или все поглотит секс,— не очень представляли себе, что они могут делать на Московском, «кремлевском», как писала западная пресса, фестивале.

Напомним, что открытие Первого Московского кинофестиваля совпало с важными событиями в истории советского киноискусства. Летом 1958 года в Канне высшую награду — Золотую пальмовую ветвь — получил фильм «Летят журавли» М. Калатозова, заставив широкую кинематографическую общественность мира говорить о принципиально новом явлении экранного искусства. В Брюсселе на Всемирной выставке одного из главных призов был удостоен «Дом, в котором я живу» Я. Сегеля и Л. Кулиджанова... Эти фильмы показали не только возможности советского кинематографа, но и совершенно новый мир — мир невиданного человека, явственные приметы социалистического гуманизма.

И, может быть, поэтому первоначальная настороженность по отношению к новому Московскому смотру кино сменилась острым интересом.

На I Московском фестивале были представители 42 стран — число небывалое для такого рода смотров; правда, состав фильмов был не очень сильным: на фестиваль все же ехали с осторожностью.

И все-таки в фойе Кремлевского театра можно было увидеть Кристиан-Жака, Йориса Ивенса, Бимала Роя, Николь Курсель, представителей кинематографий социалистических стран, государств Азии.

Жюри фестиваля тоже оказалось весьма представительным. Фестиваль был явно непохож на западные фестивали, но он учел опыт своего «старшего брата», Карлововарского фестиваля.

Конечно, и здесь были приемы, и здесь «звездам» хотелось показать себя в самом лучшем виде. Но здесь было нечто такое, что заставляло прославленных актеров и актрис не вынимать из своих кофров экстравагантные туалеты, а облачаться в костюмы поскромнее и отправляться в кинотеатр или заводской клуб, чтобы встретиться со зрителями — рабочими и интеллигентами столицы.

Гости советской столицы увидели не равнодушных кинозрителей, не любителей фестивальных скандалов, не пресыщенных снобов, устало взирающих на белое полотно экрана, а массовые аудитории людей, глубоко разбирающихся в искусстве, заинтересованных в развитии его передовых тенденций. Посетившие Москву кинематографисты приняли участие и в серьезных профессиональных дискуссиях. Они просмотрели фильмы, которые обычно не попадали в орбиту «старых» кинофестивалей мира — фильмы социалистических стран, ленты молодых, развивающихся кинематографий Азии и Африки.

И фильмы, которые получили главные награды в Москве, тоже отвечали настрою фестиваля, его особой атмосфере. Это были кинокартины, отражающие реалистические принципы экранного искусства, столь важные в тот переломный момент, когда западный кинематограф все дальше и дальше уходил от реализма, уходил от человека, погрязая в тенетах декадентства.

Тогда, по существу, уже перестали создаваться итальянские неореалистические фильмы. Клерикальная цензура, продюсеры, американские монополии (были и иные причины) сперва оттеснили, а затем и совсем пресекли развитие направления, которое ближе всего

из всех направлений западного кино подошло к правде и социальному анализу явлений жизни.

Американское кино после ряда серьезных картин, созданных в годы войны и первые послевоенные годы, вползало в кризис.

Правда, в ту пору во Франции возникла так называемая «новая волна», движение молодых кинематографистов, заявивших в своих декларациях, что они будут изображать жизнь, «как она есть», что они будут снимать фильмы прямо на улицах и — самое главное — рассматривать в своих лентах вопросы, будоражащие целый мир и каждого в отдельности. Однако некоторые прозорливые критики, воздав должное кинематографическим изобретениям Годара и жесткой натуральности фильмов Трюффо и Шаброля, уже тогда увидели в «новой волне» проявление бездуховности, предрекли этому течению скорый срыв в буржуазность. Этот срыв, кстати, и произошел через два-три года.

Уровень и творческие принципы Московского кинофестиваля обозначил советский конкурсный фильм «Судьба человека» Сергея Бондарчука, с триумфом сошедший с московского фестивального экрана на экраны восьмидесяти стран мира и ставший в ряд с «Балладой о солдате» и фильмом «Летят журавли».

Эти три фильма определили не только новый взлет советского киноискусства, но и новые грани мирового экрана.

Для I Московского кинофестиваля, проходившего под девизом «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами», были характерны и некоторые другие фильмы прогрессивной направленности, правда, их было еще не так много.

Таким образом складывалась традиция Московских кинофестивалей.

Впрочем, эта традиция не была такой уж новой.

По-настоящему первый Московский кинофестиваль проводился не в 1959-м, а в 1935 году (назывался он «Первый советский кинофестиваль»). Об этом почему-то основательно забытом, но первом в мире смотре прогрессивного кино написано до обидного мало. Но принципы этого смотра кино не могли не быть плодотворными — в жюри фестиваля работали Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин и Александр Довженко.

И награды фестиваля соответствовали его задачам и принципам. Жюри присудило первый приз киностудии «Ленфильм», только что создавшей «Чапаева», «Юность Максима» и «Крестьян».

Премий фестиваля удостоились Рене Клер — за фильм «Последний миллиардер» и мультипликации Уолта Диснея.

Кстати, в решении жюри было указано, что премия фестиваля присуждена советским фильмам, «утверждающим реалистический стиль советской кинематографии и сочетающим идейную глубину, жизненную правдивость и простоту с высоким качеством режиссерского мастерства, актерской игры и операторской работы».

Утверждение идейной глубины, жизненной правдивости и реализма стало традицией «нового» Московского кинофестиваля, открывшегося более чем через двадцать лет после первого международного смотра кино в советской столице.

За десять лет своего существования Московский кинофестиваль стал крупнейшим и наиболее представительным смотром прогрессивного киноискусства мира.

Не шесть-семь кинематографических стран Европы и Америки, как это бывает на многих фестивалях, а кинематография всех континентов представлена в Москве.

И не случайно второй фестиваль был представительнее первого, а третий, четвертый, пятый, шестой привлекали к себе все новые и новые кинематографические круги. На кинофестивале 1969 года было представлено более семидесяти стран Европы, Азии, Африки, Америки.

Сейчас смело можно сказать, что Московский фестиваль стал самым представительным фестивалем мира. По существу, на шести московских кинофорумах побывали почти все известные и влиятельные кинематографисты земли, представляющие самые различные школы и направления мирового киноискусства.

Достаточно назвать главных призеров фестиваля — Сергея Бондарчука, Григория Чухрая, Сергея Герасимова, Кането Синдо, Золтана Фабри, Иштвана Сабо, Федерико Феллини, чтобы убедиться в том, что здесь получали поддержку разные явления экранного искусства. Призы и награды получали польские, чехословацкие, болгарские, немецкие, румынские, монгольские кинематографисты, киномастера борющегося Вьетнама, режиссеры и актеры Франции, Италии, США, Англии, Японии, Индии, ОАР, Алжира, Перу.

Я отнюдь не ставлю перед собой задачу умалить вес и значение старых традиционных кинофорумов мира. Но в Москве, как, впрочем, и на фестивале в Карловых Варах, а также на молодых международных смотрах короткометражных фильмов в Кракове и Лейпциге, имеют возможность широко показать свои достижения деятели кино социалистических и развивающихся стран. Между тем на большинстве западных фестивалей такой возможности, по существу, нет.

Именно в Москве получают общественное признание и поддержку авторы подлинно прогрессивных произведений киноискусства, которых далеко не всегда включают в программу на фестивалях «свободного мира». Главная тенденция этих фестивалей — буржуазная.

На Московском фестивале организован широкий внеконкурсный показ фильмов. Авторы фильмов могли проверить плоды своей работы на самой чуткой, самой взыскательной, самой строгой, но и самой отзывчивой зрительской аудитории.

Здесь завязывались контакты — представители прогрессивного киноискусства Запада встречались со своими коллегами из социалистических и развивающихся стран.

Здесь шли острые дискуссии, серьезные споры об искусстве, его судьбах.

Зарубежные гости лицом к лицу встречались с новым миром и новым человеком.

●

На Московском кинофестивале побывали все крупнейшие представители киноискусства социалистических стран. Творческий голос этих мастеров сейчас звучит все громче, и ныне ни один серьезный исследователь современного мирового кинопроцесса не может не учитывать завоеваний кинематографа стран социалистического лагеря.

Имена режиссера из Венгрии Золтана Фабри или мастеров польского кино Анджея Вайды и Ежи Кавалеровича, югославского режиссера Велько Булайича или представителей ГДР Андре и Аннели Торндайк, прославленного мастера румынской мультипликации Иона Попеску-Гопо или режиссеров из Чехословакии Отакара Вавры и Иржи Секвенса, как и имена актеров социалистических стран: Эрвина Гешоннека, Мари Тёрёчик, Миклоша Габора, Беаты Тышкевич, Тадеуша Ломницкого, Люцины Винницкой, Невены Коканновой, Даниэля Ольбрыхского,— все эти имена весомо звучат в киноискусстве мира.

Немало гостей приезжало из стран Азии и Африки — они с карандашом в руках изучали работу московских киностудий, деятельность киноинститута, вопросы кинопроката. Здесь они не только показывали свои фильмы, но и приобретали ценный опыт.

Побывавшие на кинофестивале в Москве представители западного кинематографа представляли его различные идейно-творческие оттенки и грани.

Если говорить о режиссерах, то здесь следует вспомнить итальянских прогрессивных художников Витторио Де Сика, Пьетро Джерми, Джузеппе Де Сантиса, Валерио Дзурлини, Элио Петри, французских режиссеров-реалистов Кристиан-Жака и Клода Отан-Лара, широко известного в нашей стране американца Стэнли Креймера и англичанина Джона Шлезингера; нельзя не назвать в списке гостей столь влиятельных на Западе мастеров, как Федерико Феллини, Микеланджело Антониони, Лукино Висконти, Кинг Видор. Побывали в Москве режиссеры стран Востока с мировым именем — творец индийского киноэпоса Сатьяджит Рэй, японский мастер Кането Синдо, постановщик премированного в Москве фильма «Голый остров», и африканский писатель и режиссер Сембен Усман. Если говорить

об актерских «визитах» — то это итальянские «звезды» София Лорен, Джульетта Мазина, Моника Витти; целая плеяда французских актеров — Мишель Симон, Бурвиль, Марина Влади, которые у нас достаточно известны, а также Анна Карина, Маша Мериль, Женевьев Паж, Робер Оссейн; признанные мастера английского кино — Рекс Харрисон, Питер Финч, Рейчел Робертс, Норман Уиздом. Некоторые из них у нас известны меньше, но на Западе весьма популярны.

Если говорить о других «знаменитостях», то это старейшая американская актриса Лилиан Гиш и ее более молодые коллеги Джек Леммон, Тони Кертис, Данни Кей, Сидней Пуатье. Это и один из популярнейших актеров мира, сыгравший почти во всех фильмах режиссера Куросавы,— Тосиро Мифунэ, и наш старый знакомый Радж Капур, и актриса из Сенегала Тереза Диоп.

Каждый из этих актеров — примечательное явление национальной кинематографии, и его приезд на любой из фестивалей был бы событием.

Почему же так много столь занятых, столь известных в мире кино людей, отложив свои дела, спешили в Москву на фестиваль? Думается, именно потому, что здесь, в Москве, происходила встреча с социалистическим искусством и многие честные художники хотели лучше понять, оценить, почувствовать новый мир и новое для них искусство.

Можно с уверенностью сказать, что последние три международных кинофестиваля в Москве были самыми представительными фестивалями мира и их творческий уровень отражал ведущие направления современного киноискусства.

Бесспорность этого факта признавали все сколько-нибудь объективные участники московского кинофорума.

И если к тем художественным фильмам, которые были присланы на конкурс, добавить картины, которые наши гости привозили в Москву и показывали вне конкурса, то получится очень интересная и, пожалуй, довольно полная картина современного состояния киноискусства мира последнего десятилетия.

На гигантском экране Дворца съездов наша кинематография была представлена фильмами «Судьба человека», «Чистое небо», «Война и мир», «Отец солдата», «Двое», «Журналист», «Доживем до понедельника», документальными и детскими фильмами. Этот подбор фильмов показал мировой кинематографической общественности и творческий уровень нашего кино, и его технические возможности, и его многонациональный характер, и, наконец, преемственность поколений советских художников.

С большой силой на нашем фестивале, как и на многих международных кинофорумах последнего времени, прозвучали произведения киноискусства социалистических стран.

Не случаен успех венгерского режиссера Золтана Фабри — постановщика фильма «20 часов» — его надо рассматривать тоже в системе бурного, фронтального развития социалистического искусства. Не случайно и то обстоятельство, что чехословацкий фильм «Покушение», польский фильм «Черные крылья», фильм из ГДР «Приключения Вернера Хольта», румынский фильм «Лупень, 29», югославский фильм «Козара» — такие разные по своей стилистике, творческому почерку, тематике, связанные идеей гуманизма, борьбы за социальную справедливость,— получили призы фестиваля.

Весьма примечательным было и то, с чем прибывали в Москву крупнейшие «кинематографические державы».

Италия. «Они шли за солдатами» Валерио Дзурлини, «Все по домам» Луиджи Коменчини, «$8^1/_2$» Федерико Феллини, внеконкурсные — «Момент истины» Франческо Рози, «Красная пустыня» Микеланджело Антониони. Здесь и лента, развивающая в новом качестве, с учетом нового опыта, традиции неореализма, и картина, сильная точным документальным воспроизведением деталей жизни, и фильм, демонстрирующий сложные, часто противоречивые метания художника, стремящегося разобраться в человеке современного буржуазного мира.

Франция. Фильмы, показанные в конкурсе и вне конкурса, также дают пеструю картину

развития современного французского кинематографа, где есть и серьезные прорывы в область содержательного искусства, и, как всегда, изящные комедии с блистательными актерскими работами, и откровенно ремесленные ленты, и сложные поиски новой формы на экране.

На Московском фестивале состоялись премьеры таких фильмов «мирового класса», как «Красная борода» Куросавы и «Палач» Берланги.

США. К сожалению, официальные круги этой страны, создававшие программы участия в Московском смотре кино, не включали в них остросоциальные ленты, предпочитая им сделанные не без постановочного блеска развлекательные картины.

Но во внеконкурсной программе были и остросоциальные ленты Стэнли Креймера.

Московский зритель увидел ряд нашумевших английских или, вернее, американо-английских фильмов, среди них мьюзиклы «Оливер!» Кэрола Рида, «Смешная девчонка» Уильяма Уайлера, философскую фантазию Стэнли Кубрика «2001-й год: космическая одиссея». Правда, не лишенный своеобразия конкурсный фильм английского режиссера Джона Шлезингера «Дорогая» вызвал интерес у зрителей, но не нашел поддержки у международного жюри. Последний фильм Шлезингера «Полуночный ковбой» показал, что его создатель занял видное место в ряду художников, пытающихся отразить на экране проблемы «больного общества».

Мы уже говорили, что Московский фестиваль дал широкую панораму роста молодых кинематографий стран Азии, Африки и Латинской Америки, расширил географию киноискусства, выявил новые имена.

«Художественные фильмы выпускаются в Перу с 1933 года. Но мне кажется, что перуанское кино как явление международное родилось в Москве»,— заявил перуанский писатель и режиссер Армандо Роблес Годой, фильм которого «В сельве нет звезд» получил один из главных призов фестиваля. «Это случилось в Кремлевском Дворце съездов, когда зрители из многих стран с такой теплотой приняли наш фильм»,— пояснил он свою мысль. Писатель и режиссер из Сенегала Сембен Усман, побывав на нашем фестивале, заявил: «Внимание к молодым, развивающимся кинематографиям — отличительная черта киносмотра в Москве. Не случайно кинематографисты Африки стремятся показать на нем свои первые работы. Для нас этот фестиваль важен и по другой причине: творческие связи между кинематографиями стран Африки очень слабы, а в Москве мы можем собраться вместе, обсудить свои проблемы и последние произведения».

Международное жюри, в составе которого были авторитетнейшие представители кинематографий многих стран, а также зрители и общественность по достоинству оценили лучшие произведения киноискусства социалистического лагеря, фильмы других стран, отвечающие девизу фестиваля, проникнутые любовью к человеку, уважением к его созидательному труду и борьбе за лучшее будущее.

На смотре короткометражных фильмов был показан ряд талантливых лент, однако следует признать, что здесь конкурс мог бы быть более напряженным. За последние годы весьма интересная программа была у наших друзей — на фестивалях короткометражных фильмов в Лейпциге и Кракове.

●

Фестиваль — это праздник кино. Но кинофестиваль — это и серьезный идеологический спор. В зарубежном кинематографе все резче обозначаются те силы, которые противостоят и декадентскому и откровенно буржуазному кинематографу, иногда прикрывающемуся тогой «прогрессивности». Все более важные позиции занимает на мировом экране социалистическое искусство. Страны, сбросившие колониальные цепи, стремятся создать национальную кинематографию, отражать свою борьбу и свой труд. В ряде капиталистических стран возникают фильмы, авторы которых стоят на позициях критического реализма.

В то же время киноэкран мира заполняет поток картин, откровенно враждебных человеку, стремящихся привить зрителю низмен-

ные инстинкты, одурманить его сознание, морально искалечить. Это различного рода «фильмы ужасов», это пошленькие буржуазные комедии с раздеваниями, это зрелищные «боевики», хозяева которых давно превратили киноэкран в средство пропаганды и наживы.

В современных условиях общественной жизни в Европе кинопромышленнику не просто увлечь зрителя фильмом, где откровенно проповедуются буржуазные идеи классового мира. Поэтому крупные кинофирмы охотно финансируют не только буржуазные идиллии или детективные ленты, но и так называемые «серьезные» картины. Финансовую поддержку получают фильмы режиссеров, избравших в качестве цели своего исследования отчуждение человека от общества, показ различного рода «комплексов», откровенную дегероизацию личности.

В своих поисках режиссеры таких картин иногда достигают виртуозности в съемках, высокого актерского мастерства. Но неверие в социальный прогресс, в человека составляет сердцевину подобных произведений.

Можно смело сказать, что фильмы, которые нашли поддержку жюри и общественности на Московском кинофестивале, фильмы, которые преобладали в конкурсных программах, были произведениями реалистического направления. Авторы этих работ стремились поставить на материале истории или современности жизненно важные вопросы. Это были фильмы «за», а не «против» человека.

Связь человека с эпохой, со средой, нравственный облик личности, сложнейшие социальные, психологические проблемы — в центре произведений прогрессивных художников современности.

Есть еще одна тема, к которой постоянно обращаются современные художники,— тема борьбы с фашизмом, с носителями зла, с врагами свободы народов. К таким произведениям можно отнести польские, чехословацкие, югославские фильмы, получившие признание на фестивале, картины, созданные патриотами Южного и Северного Вьетнама, отмеченные жюри за проявление гражданского мужества и мастерства. Убедительно прозвучала на фестивальном экране маленькая по размеру, но большая по смыслу лента «Рассказ об одной русской матери» — баллада о материнском сердце, о мужестве, о тяжких испытаниях, перенесенных нашим народом в годы Великой Отечественной войны.

Добрые, гуманные чувства пробуждают у юного зрителя фильмы, премированные жюри детского конкурса.

Весьма интересны фильмы, созданные молодыми кинематографиями, делающими первые, но уже уверенные шаги.

●

Первые московские кинофестивали, хотя они привлекали внимание широких кругов кинематографической общественности, по существу, замалчивались буржуазной прессой. Писали о них в западных изданиях мало, неохотно, цедили сквозь зубы, что в Москве, дескать, уровень конкурса невысок да и сервис ниже мировых стандартов.

В последние годы положение заметно изменилось. Уже не только кинематографическая печать, не только левые газеты, но и буржуазная печать стала весьма пространно и обстоятельно излагать «положение дел» на Московском фестивале. Конечно, писалось разное. Не обошлось без сплетен, фальшивых сенсаций и нелепых домыслов.

Однако почти во всех корреспонденциях и статьях подчеркивался невиданный масштаб фестиваля. Журналистов поражало все. И то, что фильмы всех стран, в том числе и стран Азии и Африки, просматриваются на огромном экране в переполненном зале Дворца съездов на 6000 мест.

Очень много писалось о советских фильмах, особенно о «Судьбе человека», «Чистом небе», «Войне и мире».

Интересно, что после того как «Таймс» напечатала рецензии на «Войну и мир», в редакцию пришли письма читателей. В конце июня газета опубликовала одно из таких писем:

«После прочтения статьи Вашего специального корреспондента от 20 июля относительно фильма Бондарчука, можно выразить надеж-

ду, что англо-советское сотрудничество в области искусства сделает возможным для англичан увидеть этот фильм в будущем. Можно ли надеяться, что этот фильм будет показан в его оригинальном виде, а не так, как произошло с фильмом Висконти «Леопард», который был испорчен до его показа нам.

Преданный Вам,

К. Е. Холмс».

Весьма характерный отзыв зрителя, выразившего желание многих людей за рубежом видеть больше советских фильмов, которым очень не просто пробиваться через идеологические и коммерческие барьеры.

Примечательны и многие высказывания гостей фестиваля, верно понявших значение московского смотра кино.

Известный мексиканский кинорежиссер, основоположник мексиканского киноискусства Эмилио Фернандес заявил на пресс-конференции: «Мне особенно дорого то, что Московский кинофестиваль поддерживает и развивает лучшие традиции международных встреч кинематографистов. Я видел всю классику советского кино. И даже более того — учился на его шедеврах. Ведь советский режиссер Сергей Эйзенштейн, который снял фильм «Да здравствует Мексика!», открыл для нас, мексиканцев, нашу страну. И я вижу Мексику глазами Эйзенштейна. Приехав в Москву, я почувствовал себя, как птица после долгого полета, прилетевшая к родному гнезду».

Знаменитый французский комедийный актер Бурвиль заявил: «Многие судят о значимости фестивалей по числу международных звезд, освещающих фестивальные празднества. В этом смысле московский кинонебосклон украшен поистине блистательно. Однако для меня самое приятное здесь — обстановка удивительного дружелюбия, деловитости, искренности».

«Просмотр тридцати четырех фильмов за столь короткий срок,— говорил член жюри фестиваля японский кинопродюсер Натамаса Кавакита,— потребовал большого напряжения сил. Но мне было необыкновенно интересно потому, что Московский кинофестиваль дает редкую возможность познакомиться с кинокартинами стран самого молодого кинематографа. Я видел картины Камбоджи, Туниса, Кубы, Пакистана...

Должен сказать, многие из этих фильмов уже сейчас интересны, они позволяют надеяться на кинодостижения этих стран».

Член жюри Международной организации кинопрессы Мэри Гадбан (ОАР) сказала: «Мне довелось участвовать в работе более чем тридцати международных кинофестивалей. В Москве я впервые, и фестиваль с первых же дней поразил меня своей грандиозностью. Это касается как количества гостей, так и всей программы фестиваля. Наше пребывание на фестивале было великолепно организовано, нам предоставили возможность не только смотреть фильмы, но и посетить наиболее интересные места Москвы и Ленинграда».

Американский режиссер Кинг Видор (постановщик «Войны и мира» и других известных фильмов) высоко отозвался о достижениях советского кино, которое, по его словам, «утверждает веру в прогресс человечества». Видор заявил: «Прежде всего в СССР человек, делающий фильм, свободен от коммерческих забот, а это так облегчает творчество. Вам легче говорить правду, чем нам. Есть еще одна сторона дела, вызывающая у меня зависть. У вас есть преемственность традиций, передаваемых непосредственно из рук в руки. Многие ваши признанные режиссеры преподают в институте кинематографии, ведут курс, имеют свою мастерскую. И последнее. Гуманизм, человечность вашего искусства, в целом так ярко проявляющиеся и в кинематографе, покоряют».

Режиссер Карло Лидзани писал: «Как правило, международные фестивали на Западе — это рынки фильмов, способ рекламирования своей продукции крупнейшими продюсерами. На них царит коммерческий дух, мало кто думает о действительной художественной ценности картин. Основным достоинством Московского фестиваля и является отсутствие духа коммерческого, торгашеского, рекламного. В жюри обычно принимают участие крупнейшие представители мирового кино-

искусства, решения принимаются в обстановке полной демократии и премируются действительно лучшие фильмы. Поэтому московские фестивали всегда являются значительным событием в мировом искусстве».

Московский фестиваль как традицию имеет еще одну особенность, на которую обратили внимание многие гости: здесь проходят дискуссии по вопросам, волнующим кинематографистов мира. На одном из фестивалей была организована дискуссия «Кино и зритель». В ней приняли участие не одни критики и теоретики кино, как это обычно бывает, но и режиссеры, сценаристы, актеры. Участников фестиваля горячо интересовал вопрос о взаимоотношениях искусства и зрителей. Для кого делаются фильмы? Чему они служат? Важна ли зрительская оценка для художника? И когда один из западных критиков высказал суждение о том, что надо-де разделить кино на «искусство для знатоков» и «зрелище для масс», то эта идея не нашла поддержки у большинства участников дискуссии. «Люди ждут от кинематографистов решения важных проблем,— сказал Григорий Козинцев,— это главное. Подумаем же об этом все вместе».

Многие ораторы говорили о том, что только искусство большой правды может рассчитывать на подлинно народное признание и способно не одурманивать, а обогащать сознание масс.

За столом официальных дискуссий споры или товарищеские собеседования не оканчивались. Заинтересованные, подчас острые разговоры о кино проходили в кулуарах фестиваля, во время экскурсий, в Союзе кинематографистов СССР. Члены советской делегации постоянно встречались и беседовали с гостями, рассказывали им о своей работе, делились планами, показывали новые советские фильмы, обсуждали фильмы гостей. В фестивальной гостинице, Кремлевском Дворце съездов и в кинотеатрах можно было увидеть Бориса Андреева, рассказывающего вьетнамским кинематографистам о своей последней работе, Михаила Калатозова и Юлия Райзмана, беседующих с Микеланджело Антониони, Григория Чухрая вместе со своими кубинскими друзьями, Григория Александрова, представляющего зрителям Софию Лорен, Сергея Юткевича в кругу своих французских коллег...

Да, в Москве на фестивале был подлинный экран мира. Были здесь и развлекательные буржуазные картины, сделанные с использованием современных достижений кинематографа, и фильмы-аллегории, и психологические исследования современного индивидуума, но большинство всегда составляли фильмы, исполненные большой правды и веры в творческие силы человека. Эти последние картины и есть то самое ценное, самое значительное, что делает киноискусство самым важным из искусств.

На V Московском кинофестивале внимание мировой общественности привлек ретроспективный показ фильмов, посвященный 50-летию Советского государства, и вечер в Кремлевском Дворце съездов, на котором представители Международной ассоциации кинопрессы преподнесли советским кинематографистам специальный диплом в знак уважения и признания революционного, социалистического искусства страны Октября.

Конечно, были и отклики иного рода. Не все одобряли широкий, праздничный характер фестиваля. Вспоминая Венецию и Канн, они говорили, что на Московском фестивале конкурс — не главное и его массовый характер, дескать, есть нарушение фестивальных традиций. Нужны ли все эти встречи со зрителями, следует ли приглашать на солидный фестиваль молодые кинематографии, делающие в экранном искусстве лишь первые шаги, спрашивали оппоненты фестиваля?

Но вот наступили новые времена. Был сорван Каннский фестиваль 1968 года. Ликвидированы призы на другом крупном киносмотре — в Венеции. В кинопрессе стали раздаваться голоса, что эти фестивали проводятся излишне келейно, фильмы не видят широкие круги зрителей, молодежь...

Я так настойчиво провожу эти фестивальные ассоциации не для того, чтобы вмешиваться в спор о характере старейших киносмотров мира, в которых более двадцати лет

участвуют советские кинофильмы. Я пишу об этом, чтобы подчеркнуть своеобразие и сугубую важность традиции Московского фестиваля — быть подлинно народным праздником прогрессивного кино.

●

О последнем Московском кинофестивале 1969 года писали, как это уже стало традицией, много, но в ряде статей, в том числе помещенных и в нашей печати, было немало критических замечаний в адрес фестиваля. Говорили, например, о том, что некоторые зарубежные фильмы, участвовавшие в конкурсе, не представляли большого интереса с точки зрения отражения реальной жизни капиталистического общества.

Так ли это? Да, на этом фестивале зарубежное кино не дало фильма, подобного «Они шли за солдатами» Валерио Дзурлини или «Голому острову» Кането Синдо. Разумеется, последний фильм Пьетро Джерми, показанный на фестивале,— «Серафино» намного уступает по художественному уровню «Разводу по-итальянски» этого же режиссера, а по идейному звучанию — его же фильмам периода неореализма «Машинисту» и «Под небом Сицилии».

Все это так.

Но, констатируя это, нельзя отвлечься и от признаваемого зарубежной общественностью факта, что именно 1967—1969 годы были годами глубокого и трагического кризиса французского и итальянского кино.

Заокеанским кинокомпаниям удалось, по существу, «сменить вехи» европейского кинематографа, переключить кадры режиссеров и талант актеров на изготовление легких комедий, приключенческих и сексуальных боевиков.

Даже такие прославленные мастера режиссерского кинематографа, как Де Сика и Джерми, в ту пору сделали фильмы, в общем, далекие от реальных проблем, волнующих итальянское общество.

Во французском кинематографе произошло то, что критика метко назвала «дефюнесизацией» (по имени популярного комического актера Луи де Фюнеса), то есть увлечение развлекательными комедиями.

В США преобладала обычная голливудская продукция.

В Европе «шумели» «фильмы-исследования» Годара и других «ультралевых» режиссеров, ушедших от социального анализа общества в мир субъективизма, проповедующих крах человечества и человека.

Все эти кризисные явления в мире кино, естественно, отразились на программе Московского кинофестиваля. Вернее, на той ее части, которая представляла Западную Европу и Америку.

Но на фестивале был и французский фильм «Время жить» Бернара Поля, созданный на средства прогрессивных кинематографистов.

Единодушную поддержку очень авторитетного жюри получил кубинский фильм «Лусия» и вьетнамская документальная лента «Дорога на передовую».

Уже тогда ощущался поворот, который явственно наметился в 1969—1970 годах. Своеобразная поляризация. С одной стороны, режиссер Коста-Гаврас, который в прошлом был не прочь выдать себя за «прогрессиста» (он бывал и на московских фестивалях), а недавно поставил откровенную антисоциалистическую фальшивку «Признание». Вслед за «Признанием» появилась целая серия яростных антисоветских и антисоциалистических фильмов.

А с другой стороны — в итальянском кино было создано несколько реалистических, острополитических, социальных картин. Среди них фильм Элио Петри и Уго Пирро «Следствие по делу человека выше всяких подозрений».

Наряду с традиционной голливудской продукцией в США в 1969—1970 годах были поставлены такие фильмы, как «Полуночный ковбой», «Беззаботный ездок», «Загнанных лошадей ведь пристреливают?», и, наконец, «Забриски Пойнт» Антониони — то есть фильмы о «больном обществе», о крахе иллюзий, о серьезных социальных сдвигах, происшедших в этой стране.

Не случайно на Карловарском фестивале 1970 года, на фестивале короткометражных

фильмов в Лейпциге и Кракове были показаны фильмы из капиталистических стран, проникнутые глубокой тревогой лучшей части художественной интеллигенции за судьбы «цивилизованного» мира.

Между тем и на последнем Московском фестивале заметно обозначилось стремление очень широких кинематографических кругов приобщиться к девизу фестиваля, пусть даже не своими фильмами (ведь им чаще всего приходится делать картины по заказу, в соответствии с сегодняшней конъюнктурой), но лично, персонально. Приобщиться к гуманизму, к реализму. Это стремление нельзя не видеть. Оно — знамение времени.

В этой связи особенно примечателен повышенный интерес гостей VI Московского кинофестиваля к ретроспективе лучших советских фильмов, посвященных жизни и деятельности В. И. Ленина, восторженный прием, оказанный произведениям золотого фонда Киноленинианы.

Последние два года со всей убедительностью показали, что так называемое движение контестации, протеста с улицы хлынуло в киностудии. И в Италии, и в США, и в Латинской Америке появились фильмы, с яростью вскрывающие социальные противоречия реальной действительности, открыто противостоящие бездумному конвейеру буржуазной «фабрики снов», «массовой культуры» насилия и эротизма.

Как уже отмечалось, фестиваль — это не только показ фильмов, встречи со зрительской аудиторией. Это не только праздник. На белом полотне экрана идет спор — о мире, о человеке. Фильмы социалистических стран, лучшие фильмы прогрессивных художников мира активно борются против мракобесия, человеконенавистничества, против войны, за счастье и свободу человека.

В этой борьбе социалистическому киноискусству принадлежит особая роль, как искусству революционному, искусству наступательному и непримиримому.

Год 1971-й— год VII Международного кинофестиваля. Он проводится под традиционным девизом. Нет сомнения в том, что этот фестиваль серьезно обогатит традицию московских международных смотров кино, традицию гуманизма, правды, высоких идеалов нового мира.

Когда фестиваль болен...

Свидетельствует пресса

ВЕНЕЦИЯ, 70

«На этот раз в Венеции происходит нечто необычное»,— таково было мнение большинства прибывших на фестиваль профессионалов и любителей кино. Необычной прежде всего была безвкусица и посредственность — явление действительно редкое для Венецианского фестиваля.

Журнал «Ди Вельтбюне» (ГДР)

●

Сколько нужно хороших фильмов для проведения хорошего фестиваля? На этот вопрос невозможно, пожалуй, найти ответа, но по любым стандартам Венецианский фестиваль 1970 года был в полном смысле слова катастрофой.

Журнал «Сайт энд Саунд» (Великобритания)

●

31-й Венецианский фестиваль, к счастью, закончился несколько лучше, чем начался. Баланс фестиваля более чем скромен: пять или шесть очень хороших фильмов, несколько фильмов, заслуживающих интереса, основная же масса из скромного списка отобранных картин (всего 18) вызывает недоумение немотивированностью их отбора.

Этот фестиваль болен, и диагноз его заболевания наводит на весьма мрачные мысли: для того чтобы фестиваль не умер от общей дистрофии, его устроители должны принять ряд кардинальных решений, главное из которых — оживить фестиваль, не прибегая ни к поддержке большого бизнеса, ни к помощи правительства...

Журнал «Синема 70» (Франция)

КАНН, 70

Конкурсные фильмы Каннского фестиваля 1970 года в целом были весьма посредственными. Картины, демонстрировавшиеся почти круг-

лосуточно в кинотеатрах на Рю д'Антиб и в переполненных маленьких кинозалах Дворца, были за редким исключением очень похожи на прошлогодние. Именно здесь покупатели-прокатчики острым нюхом и недремлющим оком выискивали «сокровища» киноискусства. Здесь же толкалась и основная масса кинопродавцов, умудряющихся годами не видеть ни одной из тех картин, которыми они торгуют на рынке. Самый ходовой товар здесь секс. Однако все эти сексуальные боевики столь убоги и однообразны, что невольно возникает единственная мысль: и спрос и предложение в самое короткое время должны совсем иссякнуть.

Журнал «Филмз энд Филминг» (Великобритания)

●

Два года спустя после бурного срыва фестиваля 1968 года малопомалу «порядок» в Канне начинает восстанавливаться. Это в первую голову относится к качеству фильмов, представленных в 1970 году, которые тем не менее кажутся безвкусными и серыми...

Что это, плохой отбор или маразм мировой кинематографии? Без сомнения, и то и другое вместе взятое. Кроме того, отказ жюри от последних фильмов Джозефа Лоузи и Глаубера Роша вызывает множество недоуменных вопросов. Этот отказ производит особенно странное впечатление на фоне целого ряда фильмов, отобранных по совершенно таинственным причинам (вероятно, дипломатического или коммерческого порядка)...

В течение пятнадцати дней Каннский фестиваль был более чем когда-либо похож на храм торговли, но не искусства.

Журнал «Синема 70» (Франция)

ЗАПАДНЫЙ БЕРЛИН, 70

В двадцатый раз в Западном Берлине состоялся международный кинофестиваль, который на этот раз из-за самороспуска жюри закончился преждевременно и большим скандалом.

Двадцать лет истории западноберлинского фестиваля знаменуют собой непрерывное падение в пропасть бессмыслицы, антикоммунизма, антирабочей культурной политики и провинциализма, сопровождаемого эксцессами и абсурдными решениями. Кинофестиваль без участия таких значительных, с точки зрения киноискусства, стран, как ГДР, СССР, Чехословакия, Польша, Венгрия и Куба, практикуемый в Берлине вот уже 19 лет, превратился в фарс. Отсутствие социалистических стран на фестивале в Берлине объясняется вмешательством боннских политиков, у которых на поводу идет западноберлинский сенат, упорно не желающий проводить независимую культурную политику.

В результате Берлинский кинофестиваль среди прочих международных кинофестивалей стал подобен жалкой тени, ибо отсутствие в его программе произведений социалистического киноискусства приводит к тому, что от фестиваля начинает отворачиваться и западный киномир.

Газета «Дейче Фольксцайтунг» (ФРГ)

●

Немецкое объединение владельцев кинотеатров на своем последнем ежегодном собрании направило протест руководству Берлинского фестиваля против одностороннего отбора фильмов для конкурсного показа. За последние несколько лет у многих сложилось впечатление, что на фестиваль отбирают фильмы, предназначенные лишь для узкого круга эстетов и совершенно не учитывающие вкусов большинства кинозрителей. В первые же дни XX фестиваля в Западном Берлине эта тенденция проявилась с наибольшей отчетливостью. Здесь она носила явно планомерный характер, который в целом присущ всей современной кинематографии. Это вызывает чувство закономерного протеста у миллионов кинозрителей. Поскольку Берлинский фестиваль является наиболее ярким выразителем этой тенденции, то само его существование поставлено под угрозу.

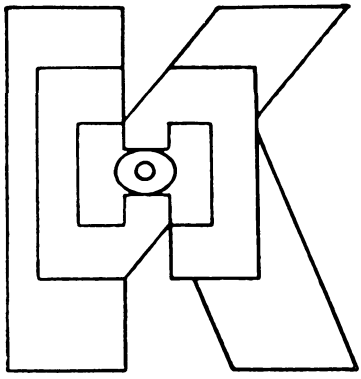
Журнал «Фильм-эхо» (ФРГ)

НЬЮ-ЙОРК, 69

Седьмой Нью-йоркский фестиваль определенно задался целью потрафить всем вкусам. После фестивальных просмотров зритель уходил с глазами, вылезавшими из орбит.

На фестивале было много сложных, противоречивых и интересных фильмов, но как ни странно, страсти разгорелись вокруг американской секс-комедии «Боб и Кэрол, Тэд и Алис», повествующей о двух супружеских парах, делящих одну постель. Вокруг этой картины был поднят большой шум. Кинокритик Винсент Кэнби из «Нью-Йорк таймс» посвятил свое выступление бичеванию этой комедии, а заодно и всего фестиваля, скомпрометировавшего себя столь недостойным показом. Но весь этот шум был лишь на руку кое-кому. Таким образом была создана желанная реклама для второразрядного фильма с дурным привкусом. Картина «Боб и Кэрол, Тэд и Алис» с большим кассовым успехом была выпущена на экраны еще во время фестиваля.

Газета «Файнэншиэл таймс» (Великобритания)



Главная документальная...

Центральная студия документальных фильмов награждена орденом Ленина. В связи с этим событием наш корреспондент обратился к заместителю председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР ВЛАДИМИРУ НИКОЛАЕВИЧУ ГОЛОВНЕ с просьбой поделиться своими мыслями о нынешнем этапе в жизни главной документальной студии страны, о ее последних работах и планах на будущее. Предлагаем вниманию читателей это интервью.

— Что, на ваш взгляд, является самым ценным в работе студии?

— ЦСДФ — главная студия нашего документального кино. Не только потому, что она самая крупная, не потому, что она, пожалуй, старейшая в стране. Постоянный творческий поиск, напряженный страстный ритм работы, оперативный отклик на важнейшие события, происходящие в стране и мире, — вот что в первую очередь определяет лицо студии. Лучшие картины ЦСДФ отличают глубина и острота вторжения в жизнь, пафос борьбы за идеалы нашего общества, четкость и определенность мировоззрения. Именно Центральная студия документальных фильмов выпускает большинство картин на узловые темы современности.

Одна из важнейших — ленинская. Документальное кино вводит нас в лабораторию ленинской мысли, раскрывает мощь и вдохновенность ленинских идей, историю борьбы за их осуществление в прошлом и настоящем.

Прежде всего хочется назвать фильм одного из старейших наших режиссеров Л. Кристи. Свой кинотриптих «Три весны Ленина» он посвятил рассказу о событиях 1897, 1917 и 1918 годов — соответственно обозначив их «Весна надежды», «Весна наступления», «Весна победы». Это объемный и глубокий фильм, удивительно эмоциональное поэтическое повествование о Ленине — человеке, философе, политике, вожде.

О некоторых периодах жизни Ленина сохранилось очень мало фотографий, а тем более киноматериалов. Работа наших документалистов, например, фильм того же Л. Кристи «Ленин. Документы, факты, воспоминания», примечательна не только творческими открытиями, но нахождением нового изобразительного материала, малоизвестных документов. Авторы фильма превращаются в историков, исследователей. Кропотливо, по крупицам отбирают они самое важное, самое интересное, ищут и находят малоиспользованное, с особой чуткостью, бережностью воссоздают образ всем нам дорогого и близкого человека.

Необходимой частью документальной Киноленинианы стали фильмы о жизни и деятельности ближайших соратников Владимира Ильича. Их биографии дают богатейший материал для детального исследования и утверждения мощных человеческих характеров нового типа, нового нравственного склада. Жизни Феликса Эдмундовича Дзержинского посвящен фильм Л. Махнача «Подвиг». Режиссеру и сценаристам С. Зенину и А. Новогрудскому удалось создать документально достоверный рассказ о героической, исполнен-

ной горения и страсти жизни убежденного революционера-ленинца.

Посвятив свое творчество ленинской теме, подлинные художники становятся исследователями, раскрывают глубинные связи между вождем и народом, между партией коммунистов и всеми трудящимися. Таков фильм В. Микоши и Д. Фирсовой «Поезд в революцию», отличающийся политическим темпераментом, умелым использованием выразительных средств монтажа. Ленинская тема в нашем искусстве никогда не ограничивается воплощением биографии вождя, эпизодами из его жизни. Это всегда также показ ленинизма в действии: фильмы, раскрывающие героические страницы истории революции, пафос социалистических строек, народный подвиг в годы Великой Отечественной войны, достижения послевоенных лет.

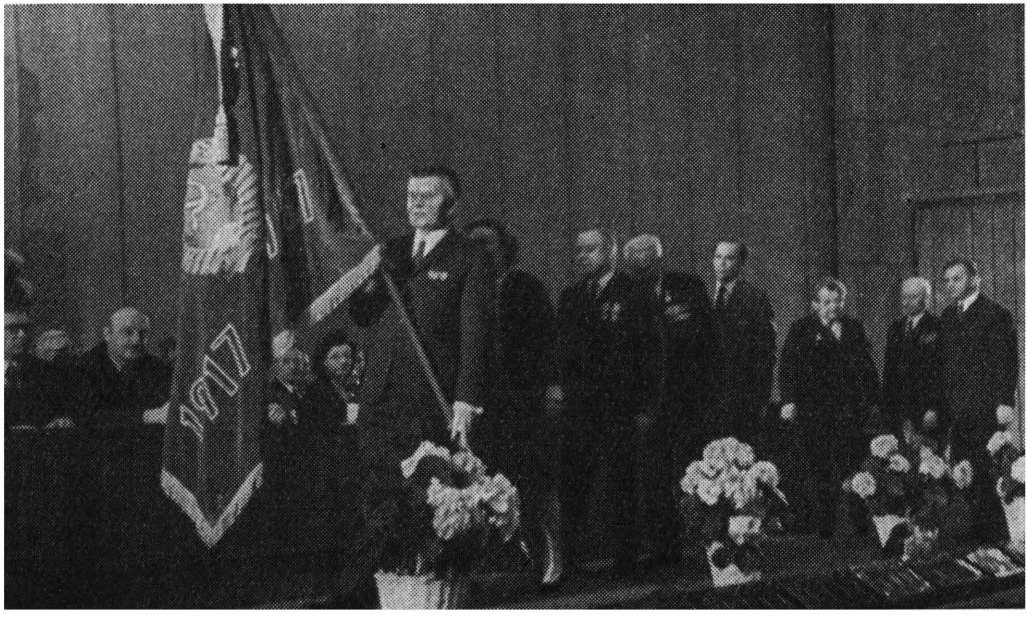
— Как отражена в работах студии политическая жизнь современного мира?

— Наиболее характерным, на мой взгляд, для ЦСДФ является яркая публицистичность, стремление к созданию политического фильма, освещающего самые разнообразные, наиболее острые вопросы современной жизни. Когда я говорю «политический», я имею в виду и глубокое осмысление сложных общественных процессов, которые происходят в нашей стране в связи с дальнейшим размахом социалистического строительства, и активные публицистические выступления на международные темы.

Только за последние годы операторы ЦСДФ побывали во Вьетнаме и Лаосе, в Монголии, Анголе, Иордании, ОАР, США, во многих странах Европы, Латинской Америки. В результате появился ряд картин, получивших признание нашей общественности, имевших большой международный резонанс.

Р. Григорьев с группой операторов сделал очень интересную картину о работе СЭВ «Содружество», которая с большим успехом шла во всех социалистических странах.

На торжественном заседании, посвященном награждению ЦСДФ орденом Ленина (15 марта 1971 года)



Оператор и режиссер В. Трошкин сразу после землетрясения в Перу вылетел в эту страну. Там он снял две картины «Трагедия Перу» и «Десант дружбы» — о работе нашего молодежного отряда в Перу в эти драматические дни. О борьбе польского и советского народов в Великую Отечественную войну создали совместную картину «За вашу и нашу свободу» режиссер Л. Махнач и польский документалист Л. Перский. Они же сделали фильм «Глазами друга» — о современной Варшаве и современной Москве. Эта лента получила премию на XIII Международном кинофестивале в Лейпциге.

— Можно ли проследить на лучших фильмах ЦСДФ развитие революционных традиций советской кинопублицистики?

— Орден Ленина — вторая награда Центральной студии документальных фильмов; в 1944 году она была награждена орденом Боевого Красного Знамени за самоотверженность и героизм, проявленные кинооператорами в годы войны. В те грозные дни военные операторы создавали летопись невиданного сражения. Многие из них погибли при исполнении своего долга. Сейчас время мирное, и, казалось бы, ничто не угрожает жизни человека с кинокамерой. Но в торжественной обстановке, в которой происходило вручение награды, наверное, не один я вспомнил о трагической смерти оператора Константина Ряшенцева, погибшего на своем посту во время киносъемок военных действий в Иордании. Он работал там вместе с Д. Рымаревым над картиной «Иорданский репортаж»... Они вместе рука об руку прошли всю войну, снимали героическую оборону Севастополя. И вот один из них погиб на своем боевом посту уже в наши дни.

В такие минуты особенно отчетливо понимаешь, что не все спокойно на планете, что мир насыщен событиями крайне драматическими, и мы, советские кинодокументалисты, не имеем права оставаться в стороне. Мы обязаны проникать с камерой во все горячие точки земли, снимать репортажи, анализировать события с наших партийных позиций. Нельзя уступать поле боя идеологическим противникам, которые не упускают возможности исказить в своих материалах сущность явлений, происходящих в мире. И делают они это часто очень умело, используют в своих пропагандистских целях высокопрофессиональных мастеров. Они непрерывно совершенствуют методы идеологической обработки общественного мнения, не брезгуют ничем в борьбе за души и умы людей. Нам нужно помнить, что там, где мы опоздаем со словом правды, успеет враг, там, где промолчим мы — слово останется за ним. К сожалению, у нас есть еще фильмы, на которых лежит отпечаток некоего туристического, поверхностного взгляда на жизнь зарубежных стран. Лишь там, где документалист чувствует себя партийным советским художником, а не просто регистратором фактов, мы добиваемся подлинного успеха.

Вспомним картину, над которой работали А. Колошин, И. Медведев и О. Арцеулов, «Чехословакия. Год испытаний». Фильм проникнут любовью и уважением к чехословацкому народу, искренней заботой о судьбах людей, о будущем социализма в этой стране. Авторы вскрывают всю сложность ситуации, показывают истинный накал страстей, дают подробный анализ драматической обстановки, вскрывают корни наглой провокационной деятельности контрреволюционной пропаганды, сумевшей увлечь немало честных людей, чехов и словаков, не разобравшихся в событиях. Верно показаны в картине здоровые силы, которые не позволили реакции восторжествовать, своевременная дружеская помощь Советского Союза нашим чехословацким друзьям. Никакие чисто профессиональные приемы (хотя картина сделана на высоком профессиональном уровне) не смогли бы заменить того волнения, с которым велся в этом фильме разговор о прошлом, настоящем и будущем братской страны. Высокой публицистической страстностью, правдивостью и точностью позиции авторов объясняется огромный успех фильма.

Документалисту необходимо острое чувство историзма. Истинная публицистика — это

история современности. Фильм Р. Кармена «Товарищ Берлин» заставляет еще раз задуматься «о времени и о себе», вспомнить Отечественную войну и все, что произошло вслед за ней на немецкой земле. Новый Берлин, город, вставший из руин; улицы, парки, люди — мирные дни обновленной столицы. И каждый кадр — это пытливая мысль, анализ происшедших социальных изменений. Камера стремится к широким политическим обобщениям, точным нравственным оценкам, законченным характеристикам.

Надо сказать, что режиссура среднего поколения продолжает лучшие традиции политического фильма, определившиеся всей практикой нашего документального кино. Сошлюсь на два фильма Ю. Монгловского «Око тайфуна» (по сценарию журналиста-международника Б. Чехонина) и «Путь Америки» (сценаристы Е. Корда, И. Ицков). Режиссера не увлекает внешняя сторона жизни этих стран, для него она всего лишь красочный фон, среда, приметы быта. Он умеет найти главное, сконцентрировать внимание на сущности социальных конфликтов, показать сложнейшие процессы формирования общественного сознания в США и Японии.

В картине «Око тайфуна» режиссер берет интервью и у рабочих и у предпринимателей — смелые противопоставления дают возможность для глубоких выводов. Определен характер столкновения различных социальных групп, политических течений, показаны мощные выступления японского народа против американской экспансии, консолидация прогрессивных сил страны...

Название другого фильма Ю. Монгловского «Путь Америки» достаточно символично. Пока что Америка идет по пути, который может привести ее к катастрофе, — по пути агрессии, инспирирования малых и больших конфликтов в разных уголках земного шара, подготовки новой мировой войны. В картине очень сложной и, я бы сказал, философской сделана попытка посмотреть на жизнь современной Америки трезвыми глазами политика, коммуниста. Признавая за США высокий уровень развития техники, производительных сил, авторы показывают как бы изнутри противоречия этой страны, которые не могут быть разрешены в условиях капиталистического общества. Интересная работа, хотя, может быть, и не ответившая на все вопросы, которые поставили перед собой авторы.

— Каковы основные направления в тематике фильмов, рассказывающих о жизни нашей страны?

— Объемное и тщательное исследование сложнейших процессов, происходящих в жизни нашей страны, свойственно большинству работ ЦСДФ. Однако наряду с серьезными удачами не обходится и без обидных просчетов. Бывает, что обилие материала «захлестывает» авторов, мешает им «остановиться, оглянуться», рассмотреть явление с разных сторон, дать образный и в то же время социально-конкретный анализ фактов. Фиксировать событие — этого мало для «образной публицистики», нужно его изучать, осмысливать, стремиться к созданию яркого и точного образного строя. Для лучших картин последних лет характерно, на мой взгляд, стремление уйти от беглой обзорности, от иллюстративности.

Сложнейшую задачу поставил перед собой коллектив фильма «Страна моя», работавший под руководством выдающегося мастера документального кино И. Копалина. «С вершины пятидесятилетия взглянем на живущее и торжествующее революционное дело, начатое полвека назад, взглянем на отечество наше, где родился Великий Октябрь, на страну, которую каждый из нас называет с т р а н а м о я», — так начинается величественный и взволнованный рассказ о славном пути Страны Советов в этом фильме.

Неоднократно видели мы в фильмах грандиозные панорамы строек, строгие проспекты городов, красоту и мощь индустриальных процессов, величавые картины русской природы. Здесь же авторы добиваются гармонии факта и мысли и тем самым достигают большой выразительной и эмоциональной силы. Отлично использованы в фильме

возможности широкоформатного экрана (впервые полнометражный документальный фильм снимался на цветной широкоформатной пленке), картину отличает поиск новых приемов в отборе материала, желание найти новые средства эмоционального воздействия на зрителя. Стремительное движение камеры временами притормаживается, и мы имеем возможность пристально вглядеться в лица и судьбы людей — наших современников, создавших новую жизнь, их отцов, стоявших у истоков первого в мире социалистического государства.

...Человек. Герой наших дней, нашего времени. Главный герой наших фильмов. На ЦСДФ выпущена целая серия, если так можно сказать, кинопортретов наших современников. Это люди самых различных профессий, возрастов, образования, житейского опыта. Но это прежде всего — интересные люди века, чьи судьбы отражают особенность и сущность социалистического строя. В ленте молодого режиссера А. Павлова «Александр Федосеев и его бригада» рассказывается о рабочих людях, о дружном коллективе, о новом характере взаимоотношений в бригаде, о духовном мире и интересах этих рядовых представителей рабочего класса. А в фильме режиссера В. Осьминина по сценарию Г. Радова «У нас в Подмосковье», несмотря на несколько обзорный характер картины, авторам удалось точными лаконичными штрихами создать яркие социально значительные портреты передовых людей Московской области.

Эти картины и многие другие достаточно широкого тематического диапазона различны по уровню мастерства, но их объединяет какая-то особая атмосфера любви и внимания к людям, нравственной чистоты. Авторы стремятся рассказать о своем герое так, чтобы он стал интересен и нужен зрителю, чтобы зритель поверил в него, сравнивал с ним свою жизнь, чтобы в зрительном зале возникали раздумья не только над судьбой героя, но и над своей собственной.

Картина производственной жизни студии многолика: разнообразие тем, манер, пристрастий, творческих почерков. Но из этой мозаики слагается единое целое нашей боевой активной публицистики.

— Какими новыми работами встретили документалисты ЦСДФ XXIV съезд партии?

— В канун XXIV съезда партии коллектив студии осуществил постановку ряда крупных картин на современную тему. Хочу рассказать о трех из них, очень разных, но объединенных не простой внутренней связью, единой темой.

Начну с фильма «Поэма о рабочем классе», над которым работали поэт Лев Ошанин, режиссер Борис Рычков, операторы Л. Максимов и Е. Аккуратов. В картине три новеллы, центром которых является рабочая династия Промаховых — семья, всей своей жизнью связанная с Путиловским заводом. Это действительно поэма о лучших представителях рабочего класса. Авторы смело используют старую хронику, монтируя ее со съемками сегодняшнего дня. Необыкновенно интересны рассказы старых кадровых рабочих о своей юности, о тех изменениях, которые произошли в жизни и сознании советского человека. В картину включены кадры выступлений Сергея Мироновича Кирова, Михаила Ивановича Калинина. Очень сильно в фильме поэтическое начало, весь монтаж эпизодов подчинен сложному поэтическому ритму. Много песен на слова Л. Ошанина, лучшие из них — «Песня о горячем металле», «Песня о коммунистах». В финале торжествует мажорная тема труда, тема человека и его дела, тема рабочего класса, который своими руками строит новый мир.

Решения июльского (1970) Пленума ЦК КПСС отчетливо показывают, какое внимание уделяет партия проблемам сегодняшней советской деревни. И естественны требования, предъявляемые к кинематографистам: показать жизнь колхозного села, рассказать о его делах, людях. На студии предпринята попытка, которая кажется мне весьма примечательной и удачной. Режиссер И. Галин снял большой цветной широкоэкранный документальный фильм «Крестьяне». Это яркая, жизнеутверждающая картина.

В ней удалось создать выразительный, обобщающий образ социалистической деревни, отразить принципиальные изменения, которые произошли в ней за годы Советской власти, особенно за последние пять-шесть лет: высокая степень механизации, новые принципы организации труда, возросшая культура. В фильме через характеры конкретных людей: бригадиров, механизаторов, председателей колхозов, агрономов, полеводов — возникает образ советского крестьянина, человека, своим трудом украшающего землю. С огромной добротой и любовью показаны герои фильма. Не приукрашивая действительность, вдумчиво, со знанием дела размышляют авторы (сценарий написан И. Галиным, Ю. Дмитриевым и Л. Николаевым) о многочисленных проблемах, решаемых сегодня деревней... Получился очень современный и нужный фильм.

И, наконец, третий фильм, составляющий как бы единое целое с двумя предыдущими, — «Рассказы о коммунистах». Сначала он был задуман (авторы сценария Г. Капралов, А. Новогрудский, режиссер Л. Данилов) как рассказ о нашей Коммунистической партии. Но решить эту сложную, огромной ответственности задачу в одном фильме невозможно. Что значит рассказать о нашей партии? Это значит рассказывать и о рабочем классе, и о колхозном крестьянстве, и о советской интеллигенции, и о достижениях экономики, и о развитии культуры. Ведь все, что делается в нашей стране, связано с деятельностью нашей партии, как организатора и руководителя всего коммунистического строительства. Поэтому задача была локализована в рассказы о коммунистах. Фильм построен как отдельные новеллы, на экране — конкретные люди, они отличаются внешностью, возрастом, образованием, специальностью, жизненным опытом. У них разные биографии и общность судьбы, определенная единством цели. Их отличают детали, их объединяет главное: цельность, внутренняя убежденность, вера в идеи коммунизма...

В этом беглом обзоре работы ЦСДФ я не могу рассказать о всех достижениях, о каждом хорошем и интересном фильме. А как хотелось бы подробней остановиться на фильме Е. Вермишевой «И выросли сыновья» — о дружбе и военном сотрудничестве армий стран — участниц Варшавского договора; на очень важном и любопытном опыте И. Гутмана в создании фильма-плаката «От съезда к съезду», очень конкретно, цифрами и фактами рассказывающего об итогах восьмой пятилетки; на очень человечном фильме И. Бессарабова «Наш Гагарин», фильмах «Мир в этот день», «Чайковскому посвящается» и многих, многих других.

Я все время говорю о лучших, самых крупных картинах известных мастеров документального кино, которые определяют лицо студии, основные направления и достижения в ее работе. Но ведь ежегодно ЦСДФ выпускает десять-двенадцать полнометражных картин, не менее ста короткометражных, тысячи сюжетов для политических, детских, спортивных журналов. Естественно, что в такой большой работе не все равноценно, встречается и средненькая, серая продукция, где иллюстрация преобладает над мыслью, где увлекаются еще псевдоноваторскими приемами съемки, текст комментариев зачастую вязок и поверхностен. Во многих фильмах еще отсутствует творческая индивидуальность авторов.

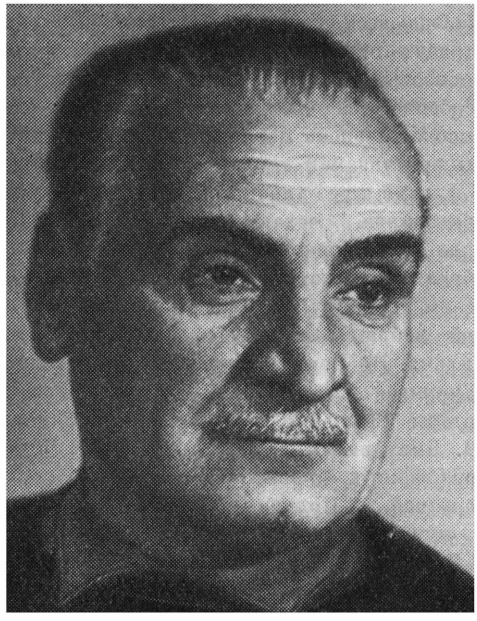
Но таких картин становится все меньше и меньше, на студии делается все, чтобы жизнь страны получила достойное и максимально полное отражение.

Исторические решения XXIV съезда КПСС нацелили советских кинодокументалистов на создание новых глубоких по проблематике и ярких по воплощению произведений. Широкие творческие перспективы для наших кинопублицистов определил состоявшийся недавно II съезд Союза советских кинематографистов.

Нет сомнений, что Центральная студия документальных фильмов, работа которой высоко оценена правительством, будет и впредь находиться в первых рядах советских кинематографистов и с честью оправдает оказанное ей доверие.

«Отцу солдата от сыновей»...

Памяти Серго Закариадзе



Мы всегда знали, что Серго Закариадзе большой актер, великий художник. Но всю глубину утраты, всю огромность потери, невозвратимость ее ощущаем только сейчас, когда он ушел из жизни.

Самобытный и очень своеобразный актер — он был вне амплуа, он одинаково талантливо играл на сцене и комедийные и драматические роли. Среди них — образы революционера Доментия («Из искры» Дадиани), колхозника Джибило («Свадьба колхозника» Какабадзе), секретаря райкома Георгия («Секретарь райкома» Табукашвили), молодого ученого Гигаури («Его звезды» Мосашвили). Точнейшей разработкой характера, сочными красками, выразительностью деталей отмечена каждая роль этого замечательного художника... А о какой зрелости творческой мысли, романтической приподнятости духа говорят образы мудрого прорицателя («Бахтриони» по Важа Пшавела), Эдипа («Царь Эдип» Софокла), художника Пиросмани («Пиросмани» Нахуцришвили). Нико Пиросманишвили — одна из последних его работ и, может быть, самая впечатляющая. Во втором акте он достигал поистине трагедийных высот, потрясая зрительный зал могучей силой своего темперамента. Потом уже, после спектакля, я шел по улице и мне вспомнились рассказы о великих трагиках мира.

А как он знал и любил грузинскую литературу! И превосходно читал стихи и прозу, выступая в концертах, по радио, на телевидении.

В 1934 году он начал сниматься в кино. И уже по его первой значительной роли — Торгвай в фильме «Последние крестоносцы» — стало очевидным, что советский кинематограф приобрел большого актера. Мы увидели на экране, как безудержный заразительный темперамент сочетается с умением передать тончайшие движения человеческой души. Я вспоминаю также одну из лучших его кинороле — мудрого старого почтальона в фильме «День последний, день первый».

А потом он сыграл Отца в нашем фильме «Отец солдата», и эта его работа стала праздником для всего народа. И как признание его заслуг — самая высокая награда для советского художника — Ленинская премия.

Фильм «Отец солдата» обошел экраны мира, имел огромный успех, который во многом определила выдающаяся игра Закариадзе. И надо было видеть, какие овации устраивали ему зрители, когда он выходил к ним перед началом сеанса, как принимали его. Они видели в нем одного из лучших представителей гру-

зинского, а если брать шире, то и всего советского актерского искусства.

С. Закариадзе, что называется, был актером от бога. Но меня поражало, что при всем своем щедром таланте он всегда оставался человеком крайне трудолюбивым, какой-то неуемной творческой активности. Работая над ролью, он должен был все понять, все узнать, все решить, он мог вопросами замучить и автора и режиссера. Вспоминаю, как перед съемкой очередного эпизода в фильме «Отец солдата» мы всегда собирались накануне, чтобы обговорить завтрашний съемочный день. И было наслаждение наблюдать за Серго, за тем, как безудержно работает его фантазия, как он думает, ищет, пробует, предлагает, отказывается, спорит, показывает... Как дотошно выспрашивает, высасывает из нас каждую крохотную подробность о своем герое. Он всех заражал своей энергией, трудоспособностью, отношением к делу.

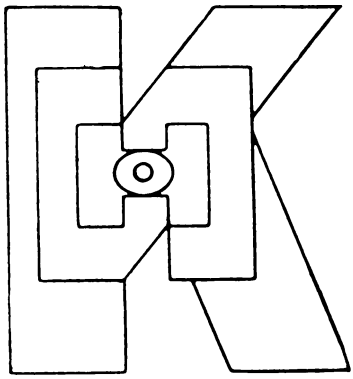
До сих пор не могу понять, как Серго Закариадзе — имеретинец, что очень заметно в быту, мог с такой удивительной точностью сыграть кахетинского крестьянина. Хоть для постороннего глаза тут нет никакой разницы, для грузина она резко очевидна. Но Серго сыграл так, что ни один кахетинец не усомнился в его герое. Речь, походка, жест — все было доподлинным. Потому что он чувствовал и мыслил масштабно, он играл сына своей родины, хозяина земли, выросшего на этой земле и всеми корнями связанного с ней. Потому что он при всем интернационализме своих взглядов был истинно грузинским актером, любящим свой народ, понимающим его душу, умеющим выразить главное в нем...

И народ платил ему за любовь и талант признательностью. Его популярность была очень велика во всей нашей стране. Я помню, скажем, когда его выбирали в депутаты Верховного Совета СССР от Аджарии, то среди избирателей были пограничники. И вот мы ехали в пограничную зону, а подполковник, который нас сопровождал, уж не помню по какой причине, отстал, а все пропуска были у него. Мы бы, наверное, долго его ждали, но пограничники узнали Серго, обрадовались ему — Отец солдата приехал! — не по имени и по фамилии звали, а отцом. Это была очень трогательная встреча... Потом, в день его похорон, солдаты стояли в почетном карауле, а на венке от них была надпись: «Отцу солдата от сыновей»...

Я вспоминаю эти похороны... Это выражение бесконечной любви и горя. Нескончаемая людская лента тянулась к театру, где стоял гроб с Серго, а по радио звучал в записи его голос — он читал стихи и прозу,— и люди плакали, прощаясь с актером, потому что уже никогда не смогут вместе с ним и страдать и радоваться, заражаясь и повинуясь его эмоциям...

Люди плакали, прощаясь с великим актером и славным сыном своей Родины.

Сулико ЖГЕНТИ



Новые фильмы

«Сердце России»
«Секретарь парткома»
«Рассказы о коммунистах»
«Завтра, третьего апреля...»
«Поздний ребенок»

Москва тех дней

Борис Евгеньев

«Сердце России». Сценарий Д. Василиу и А. Капланяна. Постановка В. Строевой. Оператор А. Эгина. Художник В. Кислых. Композитор Д. Михайлов. Звукооператор В. Шмелькин. Редактор Л. Нехорошев. «Мосфильм», 1970.

Шел обычный сеанс в одном из московских кинотеатров. Сеанс был дневной, но зал был полон. С единодушной заинтересованностью, по-настоящему взволнованно — я чувствовал это заразительное волнение — отзывался зрительный зал на события, проходившие перед нами на экране.

Подходил к концу будний апрельский день. Не будний день: в Кремле развернулась работа XXIV съезда Коммунистической партии Советского Союза. Перед фильмом «Сердце России» нам был показан киножурнал «Под знаменем Ленина»: в быстрой смене кадров промелькнули хрустально-прозрачные стены Дворца съездов, мы вошли в величественный зал, сомкнулись с толпой празднично возбужденных людей — делегатов съезда, их единомышленников, прибывших сюда со всех концов Земли. В притихшем зале кинотеатра «Москва» звучали с экрана слова из доклада Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева — заботливые слова о Москве, названной докладчиком символом нашей великой социалистической державы: «Сделать Москву образцовым социалистическим городом — это дело чести всего советского народа!..»

Ленин назвал Москву «сердцем России». Забота о Москве — давняя, партийная, ленинская традиция. И позднее, когда начался фильм, названный авторами «Сердце России», невольно думалось: как велика ответственность кинематографистов, повествующих о борьбе большевиков за победу революции в Москве семнадцатого года, как своевременно напомнила эта картина о незабываемом подвиге тех, кто более полувека назад пролил кровь за то, чтобы в наши дни в Кремле могло собраться новое поколение победителей, могли быть произнесены слова, вдохновляющие нас на созидательный труд.

●

...Петроград. Ненастная октябрьская ночь. Разведенный мост на Неве. Под ветром, дующим с залива, плещутся, вскипая белыми гребнями, холодные волны. По набережной

проходят отряды красногвардейцев. Из клубящегося ночного сумрака движется молчаливая громада крейсера «Аврора». Близок решающий час — штурм Зимнего... Так начинается фильм.

И вдруг светло и ярко просияют в кадре золотые купола кремлевских соборов. Благостный колокольный звон поплывет над Москвой. Но не благостным будет ощущение, коснувшееся нас: в Москве той давней поры мы почувствуем то же предгрозье, что и там, на берегах Невы. Мы тотчас почувствуем это, как только заглянем на совещание Московского комитета большевиков, происходящее в гостинице «Дрезден» на Скобелевской площади, или побываем в штабе Московского военного округа, где окажемся лицом к лицу с городским головой Рудневым, лидером эсеров Минором, командующим округом полковником Рябцевым. Эти господа крайне обеспокоены только что полученным ими из Питера известием о победе революции. В комитет большевиков эта весть придет немного позже — непосредственно от В. П. Ногина, находившегося тогда в Петрограде и сумевшего оттуда дозвониться по телефону в Московский Совет...

Мы сразу оказываемся таким образом вовлеченными в вихрь событий того в общем-то недлинного отрезка времени, когда в Петрограде и Москве решались судьбы народа, судьбы нашей страны.

Неповторимы и значительны события Октября. И на экране они должны быть воплощены как неповторимые и значительные. Но, к сожалению, не каждому историко-революционному фильму удается добиться должных результатов. Сложную задачу решали создатели фильма «Сердце России», отбирая в калейдоскопе событий те, которые с наибольшей силой и исторически достоверно воплощали бы на экране дух времени и в которых ярче всего были бы выражены идеи и образы фильма.

«Сердце России». Заседание Московского Совета

Непростая эта задача решена, кажется мне, правильно. Фильм верен исторически и в достаточной мере отвечает тому, что мы знаем об октябрьских днях в Москве по не очень богатой, кстати сказать, литературе.

Известно (такого в точности эпизода в фильме нет), что первая кровь пролилась в Москве в десять часов мглистого, с моросящим дождем вечера 27 октября. Отряд преданных революции солдат «двинцев», вызванный к Московскому Совету, был задержан на Красной площади юнкерами, уже закончившими к тому времени окружение Кремля. Юнкера потребовали, чтобы «двинцы» сдали оружие. Те отказались. Завязался рукопашный бой, в результате которого «двинцам» удалось прорваться к Иверским воротам...

В ночь с 27 на 28-е белые повсеместно перешли в наступление. Продвигаясь с Арбата — из района своего сосредоточения, юнкера захватили Никитский бульвар, Никитскую улицу, Манеж, здание университета, почти все переулки и улицы, ведущие от Никитской к Тверской, и вплотную приблизились к зданию Московского Совета, создав тем самым непосредственную угрозу для Военно-революционного комитета.

И тогда в бой двинулись рабочие окраины — красногвардейцы Хамовников, Замоскворечья, Лефортова, Дорогомилова, Сокольников, Басманного и Рогожского районов.

Могучая сила восставшего народа, руководимого большевиками, смяла в ожесточенных уличных боях хорошо вооруженных и обученных юнкеров.

Перипетии исторической схватки воссозданы на экране. Впечатляюще показаны в фильме уличные бои. С волнением смотрим мы на такие знакомые московские улицы, перегороженные баррикадами, на разложенные юнкерами костры на площадях. Позванивает на рельсах трамвайная платформа, превращенная рабочими Замоскворечья в

«Сердце России». Справа, на первом плане — Усиевич — О. Табаков

передвижную огневую точку... Удивительное чувство: в сегодняшней столице видеть воочию первое биение сердца Советской России — благодарность испытываем мы к создателям фильма.

Но «Сердце России» — не просто историческая хроника. Это художественное произведение. И то, что в фильме сосредоточено внимание на эпизодах, может быть, наиболее «выигрышных», а некоторые факты интерпретированы в соответствии с замыслом художников, не может, думается мне, снизить немалое познавательное значение картины.

Вот один небольшой пример. Из истории известно, что перед тем как большевики начали обстрел Кремля с Воробьевых гор, 1 ноября с делегацией Всероссийского церковного собора в Московский Совет пришел митрополит тифлисский Платон и вручил дежурному члену Ревкома «обращение». В нем говорилось, что церковный собор призывает «дорогих братьев и детей воздержаться от дальнейшей ужасной кровопролитной брани» и сокрушается о сохранности кремлевских святынь.

В фильме аналогичный эпизод решен так: митрополит приходит прямо на Воробьевы горы к орудийной батарее, которой командует Штернберг, составивший к тому времени точнейшие расчеты, чтобы при обстреле не повредить кремлевские храмы. Здесь, возле орудий, и происходит разговор митрополита со Штернбергом и Усиевичем. Завершается сцена тем, что «нехристи-большевики» открывают огонь по засевшим в Кремле и отчаянно обороняющимся юнкерам.

Думается, что такого рода «допуск» художника никого не должен смущать — он не только возможен, он закономерен, а в каких-то случаях и необходим. Лично меня смущает в этом эпизоде другое: не отход от исторической точности, а излишняя, нарочитая, на мой взгляд, «красивость» изобразительно-

«Сердце России». В центре — полковник Рябцев — Е. Копелян

«Сердце России». В те дни на улицах Москвы

го решения: по глубокому, сверкающему снегу, среди деревьев, пышно убранных инеем (по воспоминаниям современников, в те дни стояла мокрая, слякотная погода), торжественно шествует вереница «святых отцов» в черном облачении... Картинность эпизода (что, к сожалению, не исключение в фильме), издержки самоцельной игры с цветом угрожают историческому факту более, чем оправданные сюжетом смещения и домыслы.

С известным «допуском» решен в фильме трагический эпизод, связанный с роковой ошибкой коменданта кремлевского арсенала О. Берзина, открывшего юнкерам ворота в Кремль. Но этот эпизод может служить примером характерного для фильма художественного истолкования событий — правомерного истолкования.

Лицом к лицу сталкиваются в кадре Берзин и Рябцев — сталкиваются правда и ложь, честность и коварство. Берзин — его превосходно, с внутренней сдержанностью и благородством играет артист С. Пожарский — поддался на провокацию полковника Рябцева, сообщившего ему, будто большевики в городе разгромлены, а Военно-революционный комитет капитулировал. У Берзина нет связи с городом — он принимает на веру слова Рябцева. Чтобы сохранить жизнь солдатам, охраняющим арсенал — в противном случае Рябцев угрожает расстрелять их, — Берзин открыл ворота Кремля. Ворвавшиеся юнкера зверски избивают Берзина и учиняют кровавую расправу над спокойно спавшими в казарме, безоружными солдатами... Эпизоды эти примечательны не только своим драматизмом, но прежде всего — глубоким нравственным смыслом.

Захват юнкерами Кремля — драматургическая кульминация фильма. Но это и поворот в развитии событий. Если до того шли переговоры Военно-революционного комитета со штабом округа, предпринимались попыт-

«Сердце России». Штернберг — И. Кашинцев, Усиевич — О. Табаков

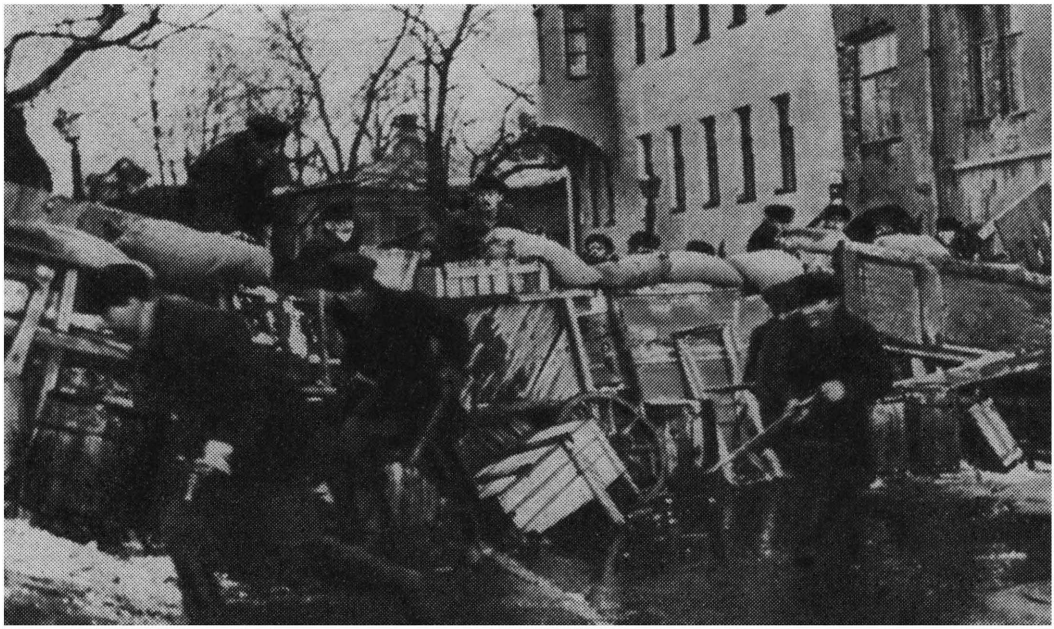
ки мирных решений — попытки, в которых полностью проявилась постыдная, предательская роль меньшевиков и эсеров, — то после того как в Московский Совет пришел израненный солдат, чудом уцелевший во время кровавой расправы в Кремле, стало ясно: необходимо без промедления браться за оружие.

Тревожные кадры: Московский Совет окружен, юнкера в Брюсовском переулке!.. Но на предложение сдаться, переданное полковником Рябцевым по телефону, большевик Мостовенко отвечает выстрелом из пистолета около телефонной трубки: «Слышали? Очень сожалею, полковник, что не могу пустить эту пулю в вас...» На выручку приходят рабочие Пресни, приходят моряки-балтийцы — их прислал в Москву из Петрограда Ленин. Орудийный снаряд, посланный с Воробьевых гор, разрывается в здании штаб-квартиры Рябцева...

...Белый зал Московского Совета. Ведерников говорит собравшимся в нем: «Москва — это сердце России, сказал Ленин. И мы не пожалеем сил и жизни, чтобы наша Москва стала советской!..» И — штурм Кремля. Победа!

...Открывая 7 ноября 1918 года на Кремлевской стене мемориальную доску, посвященную борцам Октябрьской революции, Ленин сказал: «Лучшие люди из трудящихся масс отдали свою жизнь, начав восстание за освобождение народов от империализма, за прекращение войн между народами, за свержение господства капитала, за социализм...»

Лучшие люди из трудящихся масс... Они предстают перед нами в фильме в дни и часы величайших испытаний, потребовавших от них мобилизации всех душевных сил. Но ведь именно в такие мгновения жизни как никогда раскрывается и познается человек! Они прошли перед нами: Свердлов (В. Татосов), Дзержинский (А. Гай), Ногин (С. Десницкий), Лихачев (В. Кузнецов), Усие-



«Сердце России». На баррикадах

вич (О. Табаков), Мостовенко (А. Кочетков), Штернберг (И. Кашинцев), Ведерников (В. Авдюшко), Смидович (В. Коршунов), Владимирский (А. Задачин), Аросев (А. Эйбоженко), Петр Добрынин (С. Приселков), Люсик Лисинова (Н. Бондарчук)...

Трудно было бы ожидать, что в вихре изображенных на экране событий раскроются с достаточной полнотой их характеры, будет выявлена индивидуальность каждого. Привлекает внимание скорее то, что их роднит, сближает, — свойственное всем им душевное обаяние, человечность, беззаветная преданность делу, высокое мужество — качества, которые не оставили зрителя равнодушным.

Нас волнует кипучая, поистине вдохновенная энергия Усиевича, этого замечательного человека, почти юноши, годом позже расстрелянного белыми в Сибири. Скупыми, резкими и выразительными штрихами обрисован характер Мостовенко. Симпатичен Смидович. Запомнится, конечно же, и Ногин — особенно в той сцене, когда он один направляется в штаб Рябцева для решительного разговора. Впрочем, следует заметить, что образ Виктора Павловича Ногина «недопроявлен» в фильме — это, вероятно, результат сценарных просчетов. Драматургический материал, оказавшийся в распоряжении режиссера и исполнителя, недостаточен для того, чтобы достойно воплотить на экране образ этого большевика.

Менее всего удались в фильме персонажи вражеского стана. Поверхностна и традиционна (в дурном смысле этого слова) характеристика меньшевика Николаева. Столь же трафаретна зловещая фигура эсера Минора. С психологической глубиной изображен лишь полковник Рябцев — не по заданному нам представлению об этой личности, а благодаря талантливой игре Е. Копеляна. Артист создал образ умного, коварного и циничного врага, образ человека, потерявшего

себя, отлично понимающего свою обреченность, ужасающее свое одиночество.

...Старый москвич, я, оказывается, все еще помню ту ненастную осеннюю неделю в Москве семнадцатого года. Помню, конечно, постольку, поскольку я, тогдашний гимназист-пятиклассник, мог воспринять, понять и оценить события.

Занятия в гимназии прекратились — это ли не радость? Нет, радости не было — на улицу нельзя было и носа высунуть. Слухи, слухи — один страшнее другого: будто Кремль стоит в развалинах и весь Тверской бульвар сгорел, и у памятника Пушкина бьют пулеметы, и бой идет на каждом углу. Жутко и непонятно...

Помню: в руках у меня видавшая виды берданка. Член домовой охраны, вручивший мне ее, — небезызвестный адвокат — командирски строго сказал: «Стоять будешь в подъезде черного хода. В дом никого не впускать. Берданка не заряжена — патронов нет... Если что — щелкай затвором для устрашения. Не поможет — кричи!...»

Глухие осенние ночи. До мелочей знакомый двор — на нем происходили и игры, и драки, и первые свидания — выглядит в сырой мгле огромным, таящим неведомые опасности. Дует холодный ветер, срывает с низкого неба то дождь, то мокрый снег. Изредка доносятся непонятные, приглушенные расстоянием звуки — не то отдаленный многоголосый крик, не то цокот копыт по булыжной мостовой. Мутное ржавое зарево расплывается на черном небе в той стороне, где Кремль, Красная площадь. И вдруг совсем близко, кажется, над самой головой, — короткий мелодичный свист. «Летают пчелки-то, летают!» — бормочет старичок-истопник, он дежурит в соседнем подъезде. «Пчелки? Какие пчелки?» — робко спрашиваю я. «Злющие, сынок, пчелки... Не дай бог, укусит такая...»

Потом, когда Кремль был взят большевиками и в городе поутихло, мы, несколько гимназистов, кинулись, несмотря на строгий родительский запрет, из своего Замоскворечья в центр — на Красную площадь.

Вроде бы — ничего особенного. По площади быстро проходит вооруженный отряд моряков. Кремль цел. Вот только Никольская башня — будто кто-то гигантской дубиной пообивал с нее лепные украшения. Среди толпящихся возле башни прохожих ползет липкий слушок: чудо, чудо — «просиял», «обновился» образ Николы Чудотворца, что над Никольскими воротами. И верно — «просиял»! А все потому, посмеиваясь, объясняет низкорослый, рябоватый солдатик, что от орудийной стрельбы — с Никольской улицы били по воротам прямой наводкой — осыпалась с иконы многолетняя пыль...

И вдруг бросилось в глаза: на мостовой, на спуске к Иверским воротам, большое темное, присыпанное желтым песком пятно. Обыкновенный песок, которым дворники посыпают в гололедицу тротуары, прикрывал лужу подсохшей крови...

Мы стояли, не сводя глаз с кровавого пятна, только теперь поняв, что в эти дни произошло нечто такое важное, такое большое, за что люди отдавали жизнь...

Для меня, старого москвича, фильм «Сердце России», живо напомнивший о тех далеких днях, явился обобщением прожитого. Молодой зритель увидит в картине иное. Но для каждого из нас это нужный фильм.

Государственный человек

А. Устинова

«Секретарь парткома». Сценарий В. Богатырева. Постановка Н. Ильинского и О. Ленциуса. Оператор В. Верещак. Художник А. Кудря. Композитор Н. Сидельников. Звукооператор Г. Матус. Редакторы В. Сосюра, А. Каратеев. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1971.

Этот фильм заставляет вспомнить о другой картине, давней, показавшей нам, как в ходе революционного преобразования общества вырастает гордый и свободный советский человек. То был фильм о новой судьбе про-

стой русской женщины-крестьянки, ощутившей себя участницей грандиозного социалистического строительства.... Да, мне вспомнилась картина А. Зархи и И. Хейфица «Член правительства», вышедшая на экран более тридцати лет назад. Путь, пройденный неграмотной русской крестьянкой Александрой Соколовой, был поистине замечательным. В тяжкую для деревни пору проходила свои «университеты» героиня фильма: каждый эпизод ее жизни отражал и сложность политической обстановки в стране, и непомерную трудность становления коллективного хозяйства в деревне, и ту нелегкую внутреннюю борьбу, что происходила в душе человека, который уже почувствовал в себе радостный взлет нового и — мы видели это на экране, мы знали это «по жизни»— рывками освобождается от груза прежних устоев. В личной судьбе Александры Соколовой, «попами пуганной, мужем битой», когда-то покорной, а ныне свободной, проторившей дорогу к народному счастью, мы, современники героини, узнавали свою судьбу, наши общие завоевания.

Зархи и Хейфиц сознательно укрупняли масштаб характера и действий героини: Соколова становилась членом правительства, поднималась на трибуну высшего органа государственной власти — в этом была правда конкретного факта и правда широкого социального обобщения — вехи индивидуальной судьбы указывали на сдвиги в жизни советского народа.

Что общего у Александры Соколовой с Полиной Гончаренко, героиней нового телефильма украинских кинематографистов? Биография Полины складывалась в другое время, в другой обстановке. В наши дни происходит действие картины, и в хозяйстве, где трудится Полина, все говорит о новом облике колхозного села, о его материальном достатке, все свидетельствует о глубочайших экономических изменениях, которые произошли в деревне за последние годы. И сама Полина — нынешней формации молодой человек, груз прошлого ее не тяготит. Дорога, на которую выходит она, проложена трудом старшего поколения. И судьба Полины не столь уже драматична. И масштаб событий как будто не такой крупный: границы колхозных угодий героиня не пересекает, если не считать поездки к секретарю райкома, куда, как выясняется, приезжать не надо было, да еще к соседям, в хозяйство, с которым соревнуется изображенный в фильме колхоз, но к соседям путь близкий.

И все же не случайно подсказала память ту давнюю картину, хоть и не вровень с ней стоит рецензируемый телефильм.

Секретарь парткома Полина Гончаренко принимает эстафету от члена правительства Александры Соколовой. Да, несхожи героини. Но накрепко связаны они иной общностью — исторической преемственностью.

Фильм «Секретарь парткома» начинается с момента, который должен обозначить новый этап в жизни Полины: ее, колхозную учетчицу, выдвигают на пост секретаря парткома. Помнится, когда (лет сорок назад) выбирали в колхозные председатели Александру Соколову — какое это было для нее ошеломляющее, почти невероятное событие! Как не могла она поверить, прийти в себя от смятения, гордости, счастья... А Полина Гончаренко? Конечно, взволнована, конечно, лестно ей оказанное доверие, но принимает его Полина не как неожиданный поворот в своей судьбе — а как нечто вполне естественное. Без боязливых сомнений — «не справлюсь», без ложной скромности. Не удивляется и муж Полины, когда в ответ на свой вопрос: «Ну, и кого избрали?» — слышит: «Меня». Только поучит жену для порядка: «Ты что думаешь, мне не предлагали поручений? Надо ж уметь постоять за себя!..» И немного поворчит, предчувствуя, как осложнится теперь их семейный быт: «Детям мать нужна, а не общественница...»

Видать, не случайная кандидатура — Полина Тимофеевна, значит, верно угаданы ее возможности. Мы, зрители, еще ничего почти не знаем о Полине, но уже чувствуем и силу характера, и волю, и энергию этой молодой, ладной женщины. Такая возьмет-

«Секретарь парткома». Полина — Л. Полякова

ся — управится. Нас убеждает в этом спокойная деловитость актрисы Л. Поляковой. Хотя ее героине отнюдь не все ясно — с чего взяться, как начать?

Да вот оно, первое серьезное дело, требующее вмешательства партийного секретаря, — плохая пахота, халтурная работа в тракторной бригаде. «Обсудить на парткоме»,— предлагает Полина и вопросительно смотрит на председателя колхоза. Но председатель Павел Калинович Любарский не склонен ее поддерживать: ни к чему создавать шумиху, еще до райкома дойдет, вынесем сор из избы — испортим свою репутацию. «Уж если так захотелось поговорить, соберите бригадное бюро...» Пожалуй, слишком поспешно присоединяется Полина к пожеланию председателя колхоза.

Однако мы все же понимаем: снисходительный упрек — «захотелось поговорить» — вряд ли справедливо адресован новому секретарю.

Полина соберет механизаторов. Послушает пустую болтовню их бригадира: «Заложить прочный фундамент будущего урожая — вот над чем трудятся механизаторы нашей бригады. Учитывая быстрое высыхание почвы...» — и резко оборвет болтуна. Она тревожится о деле, рвется к делу настоящему. Но пока что не все знает, не все умеет. Не чувствует себя достаточно уверенно. И когда речь на собрании зайдет о том, чтобы оплатить работу трактористов по качеству труда, своего мнения не высказывает, не имеет его. Честно признается: «Я не знаю». Может, правы те, кто считал: «Не потянет Полинка»?

Нет, ни на миг не хочется принять эту точку зрения, невозможно усомниться в Полине. Это авторы фильма фактами жизни

героини, средствами простыми и безусловно достоверными вызвали в нас сочувственное внимание к Полине, к ее «трудностям роста», изображенным точно и скромно — правдиво.

Обратившись к теме, которая не часто становится достоянием кино- и телеэкрана и еще реже получает интересное, глубокое художественное воплощение, сценарист В. Богатырев, режиссеры Н. Ильинский и О. Ленциус поставили перед собой чрезвычайно важную актуальную задачу: показать миллионам телезрителей сегодняшний процесс созревания нового человека, труженика со сложившимся коммунистическим мировоззрением, которое определяет ныне весь уклад нашей жизни — и отношение к делу, и характер общественных связей между людьми.

Но одно дело — тема, другое дело — ее художественное воплощение. Сама по себе тема, как она ни важна, еще не может обеспечить успех произведению. И если мы с интересом говорим о картине «Секретарь парткома», во многом несовершенной, то не только потому, что она — на важную тему, но и потому, что тема эта в каких-то существенных гранях художественно решена на экране.

Поначалу присматривалась Полина к людям, приглядывалась к ним по-новому, прислушивалась... Не всегда сразу удавалось ей вникнуть в суть обсуждаемого вопроса, порой не находила она верный тон в разговоре, а то и не могла предложить правильное решение. Так разве в жизни всегда все получается сразу?

Актриса Л. Полякова (зрители впервые увидели ее на экране, и, надо думать, дебют этот — начало плодотворной работы) показывает деятельность героини на новом поприще именно как первые шаги, когда естественны и некоторая скованность, и невольное желание оглядываться на авторитеты. А тут еще председатель колхоза Павел Калинович нет-нет да и подчеркнет, как важно секретарю парткома быть с ним в тесном контакте, «все решать совместно при едином мнении».

Умен и хитер председатель, и хватка у него деловая, и заслуг немало, и опыт — хозяйственный, организаторский — у него, видно, солидный — в этом актер М. Глузский убеждает зрителей с первых кадров фильма. Говорит председатель, зная цену своему слову, немного и веско, решает быстро, уверенно, будто не допускает возможности иного подхода. Все в его действиях кажется правильным, и уж во всяком случае — в каждом его поступке есть свой расчет. Вот и кандидатуру Полины он предложил на парткоме не потому только, что партия рекомендует выдвигать на руководящую работу молодых, а еще и потому, что полагал: не пойдет новый секретарь наперекор своему председателю, будет держать его линию, подхватывать его слово.

Поначалу так и происходит. Но только поначалу. До той поры, пока не пришлось ей, Полине Гончаренко, столкнуться с фактами, насчет которых она имела свое определенное мнение раньше, чем стала секретарем парткома.

Коллизии этого фильма примечательны, они возникают каждый раз вокруг одного и того же вопроса, обращенного к героине, а то и непрозвучавшего, но угадываемого: как надо поступить? Новая должность, партийная должность — большие права и серьезные обязанности. Сумеет ли распорядиться ими Полина? Мы убеждаемся, сумеет. Постепенно. Свыкаясь с чувством огромной ответственности, Полина Гончаренко действует смелей, энергичней, без робкой оглядки на Любарского и споря с ним. По праву секретаря и по обязанности? Нет, не только. Мы видим, что Полина все время с людьми, все время с народом. Понимаем, что люди верят ей. Им (да и ей) важно не то, что она секретарь, а важно, что она коммунист. Партия воспитала ее, наша жизнь ее вырастила. Новая должность — точка приложения сил Полины, а силы дала не должность — жизнь. Здешняя жизнь, в колхозе, который не случайно назван «Наша Родина».

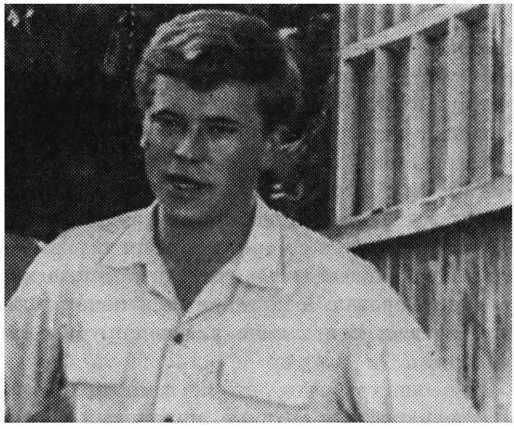
Однако не могу не упрекнуть авторов фильма, убоявшихся поверить в то, что зри-

тели прочтут драматургический замысел, и потому приготовивших для нас шпаргалку. Есть в фильме сцена, где Полина приезжает посоветоваться к секретарю райкома товарищу Задорожной, а та вдруг встречает нашу героиню отповедью: «Нельзя жить и работать с оглядкой на начальство». Роль Задорожной — далеко не лучшая работа опытной киноактрисы А. Максимовой. Может быть, потому особенно режет слух фальшивая интонация этого эпизода. Да что в самом деле: разве предосудительно прийти в райком посоветоваться? С каких это пор обращение к секретарю райкома приравнивается к унизительным поискам заступничества?

А что касается пресловутой «оглядки на начальство», так ведь Полина пришла в райком обсудить свое предложение, идущее вразрез желанию председателя колхоза,— в такой ситуации не грех поставить райком в известность и получить поддержку... К счастью, этот эпизод стоит в картине близко к концу второй серии, когда мы уже не раз имели основания убедиться, что Полина Гончаренко — человек самостоятельный и чувства ответственности ей не занимать: факты ее жизни и работы нас в том убеждали.

Здесь, видимо, следует остановиться на том, как развертывается сюжет фильма, как строится его драматургия. Авторы не делают сюжетными опорами какие-нибудь исключительные, поворотные события, действие картины движут самые что ни на есть обыкновенные и повседневные «текущие дела» — то, что составляет содержание жизни колхоза и, соответственно, входит в круг деловых забот партийного секретаря. В отношении к этим событиям и возникает конфликт произведения, отражающий разную их оценку героями картины.

К слову сказать, такая форма экранного повествования, когда неспешная и последовательная цепь событий позволяет снова и снова обращаться к судьбе героини, к новым фактам ее биографии, прослеживать ее дальнейшую жизнь, дает зрителю право



«Секретарь парткома». Соленко — А. Мороз

ждать продолжения рассказа о секретаре парткома.

Впрочем, наши зрительские ожидания будут удовлетворены лишь в том случае, если авторы этого двухсерийного телевизионного фильма учтут опыт проделанной ими работы, а в опыте том есть и удачи и просчеты.

Недостатки картины заложены, по-видимому, уже в сценарной основе. Выстроить фабулу как простое повествование о простых как будто бы делах и хлопотах — это непростая задача. Нельзя сбиваться на беглый «перечень дел», а, глядя на телеэкран, мы не раз отмечаем, как сценарист ведет героиню по кругу ее хлопотных обязанностей, словно торопясь удостоверить, что на долю Полины Гончаренко выпало много разных забот. При этом, к примеру, схематичным, чисто служебным становится важный для раскрытия образа Полины разговор героини с соседями-«искровцами». Назывным оказывается обещавший по замыслу быть интересным, но эскизно намеченный и эскизно воплощенный эпизод соревнований механизаторов на звание лучшего пахаря колхоза — мелькнула в кадре стандартная фигурка девицы-радиокомментатора, взревели за кад-

ром моторы тракторов... Хлопот у секретаря парткома все прибавляется, а к портрету Полины Гончаренко ничего не добавилось.

И уже совсем нехорошо, когда нас пытаются попусту интриговать. Долгие минуты в начале второй серии отданы детективу: в лесочке найдены мешки с зерном — кто их спрятал, кто украл? Банально разматывается действие, зачем-то впутана в него Полина, незатейливо сняты погоня и розыск, а в конце концов выясняется, что никто ничего не воровал, секретаря парткома оторвали от дел, зрителя не развлекли. К чему все это?

Надо ли говорить, что в фильме, каким он, очевидно, был задуман, подлинный и глубокий интерес могут представлять не события и факты сами по себе, не послужной список героини, а ее характер, духовный облик — социальный и психологический портрет нашей современницы. В лучших эпизодах картины это передать удалось, причем теми же скромными средствами, в том же неспешном рассказе о повседневных делах Полины Тимофеевны, но когда в делах этих, в поступках и словах героини обнаруживается строй ее мыслей и чувств. Вот здесь-то рушатся банальные схемы, опрокидывается суховатая фабульная конструкция — фильм становится произведением художественным.

Режиссеры Н. Ильинский и О. Ленциус и, конечно же, актриса Л. Полякова сумели увидеть и показать в Полине Гончаренко душу живую. Едва заботы коснутся лица героини, едва радость осветит его, чуть дрогнет голос или, напротив, чуть затянется пауза — и мы с интересом следим и за рядовым происшествием, и за серьезным столкновением, потому что видим человека, узнаем человека. Проникаемся симпатией. Испытываем уважение. Ждем новых встреч.

Случилось так, что первое, на чем столкнулась Полина с председателем, было «персональное дело Шпака». Немолодой человек, коммунист, участник войны, Шпак вел себя недостойно — пьянствовал, буянил. Беседовала с ним Полина, уговоры не подействовали. И Полина решает: здесь надо брать круто, и вопреки мнению Любарского она ставит на парткоме вопрос об исключении Шпака из партии.

Пусть самостоятельность Полины Гончаренко впервые проявилась в этом не очень «масштабном» деле, пусть не до конца поддержат ее члены парткома (в решении записали: «строгий выговор с предупреждением») — важно, что Полина отстаивала принципиальную точку зрения, думая не о «чести мундира», а о высокой чести коммуниста. Ее требования продиктованы желанием, чтобы «любой беспартийный взглянул на коммуниста — и имел представление, каким будет человек при всеобщем коммунизме». Мечта ее вполне реальна, условия бытия Полина принимает во внимание: «По образованию, по кругозору пусть не тянем, но по совести-то должны же!..»

Она как будто и сама такая у Л. Поляковой — работящая, не шибко образованная, скромная, совестливая. Наведывающийся в колхоз инструктор райкома (в фильме — герой отрицательный, тип, уходящий в прошлое) будет пенять Полине на то, что «мелковаты, меркантильны» ее призывы — лозунги, развешанные в бригадах: «Помни: каждый килограмм семян люцерны приносит в колхозную кассу семь рублей!». Он заметит: «У тебя на три бригады я видел всего только один призыв «Слава доблестному труду!». Что ж, Полина Гончаренко мыслит конкретно и по-хозяйски. Но не мелко! Стереотипных общих фраз она чурается. Однако взывая к рабочей совести, понимает ее очень широко — как партийный принцип.

Непонятен, чужд Полине (это очень выявлено в игре актрисы!) тот местный патриотизм, на котором упрямо стоит Любарский. Для нее правда не замыкается в рамках своего колхоза, и польза не измеряется только тем, какую прибыль даст то или иное дело в колхозную казну. Она понимает: «Быть сейчас хозяином только в своей хатке — мало!» Куда более широкими категориями мыслит секретарь парткома.

И когда соседи из «Искры» терпят бедствие — гибнет у них затопленный в речной

пойме урожай кукурузы,— Полина бьет тревогу. И снова не соглашается с председателем, который доказывает, что снять сейчас с работы людей на помощь искровцам — значит нанести своему хозяйству материальный урон. Но ведь убытки, которые понесет «Искра», будут во много раз больше! Разве можно это допустить! «Надо же решать по-государственному, наконец!»

Фраза эта, с запалом произнесенная Полиной Гончаренко, могла бы и не звучать в фильме, в котором, к сожалению, многовато вот таких «лобовых» реплик, прямолинейных диалогов, подытоживающих деклараций. Смысл спора Полины с Любарским и без того ясен, как ясна и безусловная ее правота.

Недаром вспомнился мне давний фильм А. Зархи и И. Хейфица. Рецензируемая картина, повторяю это, конечно же, уступает той памятной — по уровню художественного мышления. Но очень близки эти картины, едины даже — в позиции гражданственности. Хотя не носит Полина депутатский значок, не облечена высокими полномочиями «члена правительства», она, как и Александра Соколова, человек государственный. Работая на скромном посту, она чувствует и свою и своих односельчан кровную причастность к делам всей страны. Она готова «отвечать не только за то, что за колхозной границей делается, но и дальше». В этом — влияние времени, главный смысл сегодняшней нашей жизни. В этом суть фильма, снятого на Киевской студии.

Безупречно «работает» в картине один из заключительных эпизодов. После парткома, где разбирался вопрос о помощи «Искре» и где Полина Гончаренко в споре с Любарским взяла над ним верх, на крыльце колхозного правления беседуют двое: Павел Калинович Любарский и вышеупомянутый инструктор райкома. Вспомнил райкомовский инструктор совещание колхозных коммунистов, на котором Любарский выдвинул кандидатуру Полины,— не надо было, ох, не надо: «Секретарь-то из нее, прямо скажем...» — инструктор покачал головой. Любарский с неясной интонацией проговорил: «Секретарь из нее, может быть, только-только проклевывается». Подхватил инструктор: «Вылупится — тяжеленько тебе придется». «Точно»,— откликнулся Любарский. И продолжил неожиданно: «Но в чем-то же должно и полегчать, а?..» Все правда в этой реплике, произнесенной М. Глузским так, что вмиг становится ясно: Любарского не переделаешь, его упрямство еще не раз даст о себе знать, и будет он по-прежнему пытаться хозяйствовать в тех же границах и с той же хваткой, а ведь умный мужик, понимает, что ему Полина помощник, а делу — и подавно.

С Полиной мы расстанемся в сцене ее примирения с мужем. Историю их взаимоотношений я не излагаю — надо ли пересказывать весь фильм? Скажу только, что в фильме «Секретарь парткома» та сюжетная линия, которую принято называть «личными отношениями», органически входит в «состав крови» образа, ненавязчиво подкрепляя его жизненность. Перед нами раскрываются реальные житейские обстоятельства, в которых оказывается Полина. Есть семья, есть достаток, но любви — нет. Это с болью чувствует Полина, когда в деревне появляется человек, которого некогда она любила. Как ей быть? Можно ли вернуть прежнее счастье, да и имеет ли она на него право, если это недобро скажется на судьбе детей?

Легко было свести непростую жизненную коллизию к душещипательной мелодраме. Но постановщики фильма и актриса Л. Полякова раскрывают драму Полины тактично, без ложной аффектации чувств.

Разъедутся на время Полина с мужем (роль мужа Полины Василия выразительно сыграл артист Ю. Шерстнев). Но ради детей решат они возродить семью — в этот момент, задумавшись над будущим Полины Гончаренко, мы прощаемся с героиней.

В разных проявлениях предстает в фильме характер современного человека, труженика. Не только о высокой должности, но прежде всего о человеческой сущности, скрытой за суховато-деловым обозначением «секретарь парткома», и рассказал этот фильм,

Смысл простых истин

А. Ходырев

«Рассказы о коммунистах». Авторы сценария Г. Капралов, А. Новогрудский. Режиссер Л. Данилов. Операторы А. Саранцев, Г. Голубов. Композитор К. Волков. Редактор В. Московский. Редактор кинолетописи В. Дугин. ЦСДФ, 1971.

В свое время, отмечая успехи нашей очерковой литературы, Горький писал, что никогда еще искусство слова не служило так усердно и так успешно делу познания жизни. Думается, если эта мысль определяет состояние сегодняшней журналистики, то она вполне справедлива и по отношению к нашему документальному кино — будь то рассказ о новейших научных достижениях или киноочерки о людях, их судьбах, о будничном их труде. Познание действительности всегда таит в себе прелесть открытия — неважно, в какой сфере оно сделано художником. И если фильм дарит его нам, то значит, он несет все же не только достоинства настоящего искусства, он затрагивает коренные вопросы народной жизни, которые не оставляют никого скучно-равнодушными созерцателями экрана. Такое впечатление производит и фильм «Рассказы о коммунистах», созданный на ЦСДФ режиссером Л. Даниловым по сценарию Г. Капралова и А. Новогрудского.

Весь фильм, открывающийся ленинскими словами: «...идти непременно дальше... добиваться непременно большего...» — посвящен лучшим людям нашей эпохи — коммунистам. Слова эти, своеобразным рефреном звучащие с экрана, несут определенную смысловую нагрузку и являются тем внутренним стержнем, на котором крепится вся композиционная структура фильма. Тут важно выделить один существенный элемент произведения, который, словно скрытая пружина, движет авторскую мысль, высветляет главные черты характеров героев. Речь идет об эпизоде партийного собрания, когда коллектив московского завода Памяти Революции 1905 года принимает в партию молодого рабочего Женю Евсикова. На экране возникают сосредоточенные лица рабочих, в которые вглядывается киноаппарат. И нам передается эта сосредоточенность и ответственность момента, потому что речь в нем идет не только о биографии молодого паренька, но о самом главном в его жизни и в жизни тех, кто сидит в зале.

— Ленин говорил о привилегии коммуниста. В чем она заключается? — спрашивает Женю его сверстник.

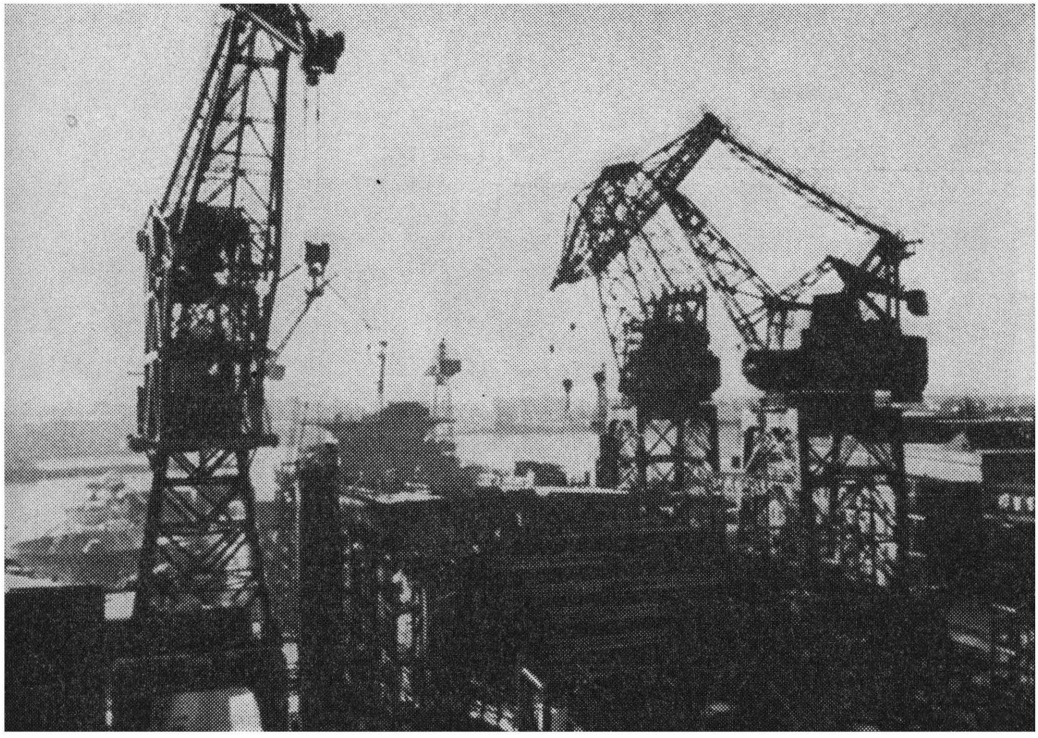
— Брать на себя самое трудное,— отвечает Евсиков.

Это говорит рабочий, биография которого только начинается. Ему наследовать духовный опыт старшего поколения, эстафетой нести его дальше, и в этом движении вперед по-прежнему быть главной опорой общества.

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии особо подчеркнуто: «Рабочий класс был и остается основной производительной силой общества. Его революционность, дисциплинированность, организованность и коллективизм определяют его ведущее положение в системе социалистических общественных отношений». Вот какая ответственная задача ложится на плечи молодых рабочих, молодых коммунистов.

Авторы фильма в журнале «Искусство кино» (1971, № 1) так сформулировали свою творческую задачу: «создать фильм поэтический, но без выспренности, бытовой, но не приземленный». В связи с этим мне хотелось напомнить читателю вот какую мысль. Еще в первые послереволюционные годы Максим Горький, побывав как-то в Доме союзов на концерте, стал восхищаться им и заметил, что новой публике нужна только героика. В. И. Ленин не согласился с писателем и сказал, что новому зрителю «нужна и лирика, нужен Чехов, нужна житейская правда...»

Обратившись к фильму «Рассказы о коммунистах», мы увидим всю правоту ленинского положения, которое обращает художника к пристальному изучению жизни, к созданию средствами киноискусства произ-



«Рассказы о коммунистах». Ни на минуту не утихает рабочий ритм в порту-труженике

ведений высокой художественности и жизненной правды. Особенно выделяется в этом фильме рассказ, который я бы назвал новеллой, о бывшем фронтовике, метростроевце Николае Феноменове. Здесь в каждой житейской мелочи, каждой детали раскрывается большая внутренняя правда о богатстве и силе русского человека, о духовном облике коммуниста. Я сознательно начинаю анализ фильма с этой последней его части — вылепленной авторами, на мой взгляд, безукоризненно, потому что с ее высоты яснее видны и главные достоинства всего произведения и некоторые недостатки, которых авторам фильма, к сожалению, не удалось избежать.

Николай Феноменов — один из тех коммунистов ленинской партии, которым само время поручило идти в первых рядах созидателей, всегда быть в самой гуще событий. История справедливо распределила среди поколений вершины достигнутого и они небезымянны, эти вершины. Они отмечены многими именами, чьи заслуги и достижения — это заслуги и достижения всей страны. В кадрах кинохроники оживают люди, которые поднимали первые пятилетки, прокладывали магистрали Метростроя, шли к победе по дорогам войны, штурмовали космос.

Очень точно написан дикторский текст комментария исторических кадров Отечественной войны: «Коммунисты, вперед! Первыми в атаку, первыми в огонь — вот привилегия коммунистов».

Кстати, этот возвышенный, полный динамизма текст произнесен диктором Л. Хмарой

«Рассказы о коммунистах». Потомственный кораблестроитель Василий Смирнов с дочерью

как-то остраненно, иногда холодно там, где требовалась большая задушевность и теплота.

Архивы сохранили нам пожелтевшие листки заявлений о приеме в партию перед боем, которые в фильме обретают силу публицистического звучания. Три миллиона коммунистов не вернулись с последней войны. А с экрана звучат высокие слова войны, как само чувство народа: «Прошу считать меня коммунистом...» Они принадлежат и сержанту Николаю Феноменову, написавшему, как многие, заявление в партию перед очередным боем, в котором от разрыва вражеской мины его тяжело ранило. Так до самого операционного стола, до самой ампутации кистей обеих рук нас ведут по жизненному пути Николая Феноменова редкие исторические кадры кинохроники, выстроенные авторами в цельную сюжетную линию об одной солдатской судьбе, в которой отразились тысячи и тысячи похожих на нее судеб. Такого масштабного публицистического обобщения сценаристы и режиссер достигают благодаря тщательному отбору фактов, документов и глубокому их осмыслению. Даже в самой структуре монтажа кадров чувствуешь ту динамику, движение авторской мысли, без чего невозможно развитие самого образа.

В этом заключен свой прием — прием диалектичный, естественно определивший дальнейший ход повествования.

Очень емко сказал однажды Дзига Вертов: «...Мало снять куски правды. Надо эти куски так сорганизовать, чтобы в целом получилась правда». И вот чем дальше уводит нас фильм Л. Данилова, Г. Капралова, А. Новогрудского от общего к частному, тем все отчетливее, глубже проявляется сам герой, тем дороже и как-то роднее становится он зрителю. Кадры старой кинохроники

«Рассказы о коммунистах». Прием в партию молодого рабочего Евгения Евсикова

смонтированы с кадрами сегодняшних дней, снятыми в гуще жизни, с воспоминаниями очевидцев, которые рассказывают сегодня о Феноменове, так, что они, словно кремень о кресало, высекают искру истины. Той высокой истины твоей нужности, твоей ценности в этой жизни, познавая которую Николай Феноменов истово страдал и долго еще испытывал горький вкус этого страдания, пока, наконец, не вкусил сладость работы, дела. Тысячу дней от зари до зари учился он заново держать инструмент, писать буквы. И остаешься благодарен оператору за те кадры, когда портретная характеристика Феноменова не требует пространных объяснений: камера, словно резец скульптора, высвечивает каждую черточку его лица, неторопливые, сосредоточенные движения. Эти кадры отличаются большим тактом, ибо зритель не видит искалеченных рук героя — они за кадром, но мы-то ежесекундно ощущаем эту драматическую коллизию — борьбу человека с собственным недугом ради возвращения в рабочий строй. И в его неторопливых движениях, раздумчивой речи нет ложной выспренности — это разговор с собственной совестью, который поражает искренностью чувства, открывает сложную внутреннюю структуру характера коммуниста. И мы еще ближе, глубже узнаем этот характер со слов жены героя, друзей, коллег-метростроевцев — такая цепочка интервью логично вытекает из действия, а не меняет его.

Авторы, повторяю, сумели создать недюжинный образ человека крепкого корня, им удалось показать то внутреннее становление личности, которое определило новое понимание своего нравственного, партийного долга перед людьми, перед страной и выполнить его. Последние кадры — награждение Николая Феноменова, механика Метростроя,

«Рассказы о коммунистах». Академик О. Реутов

Золотой Звездой Героя Социалистического Труда и орденом Ленина — достойно венчают эту великолепную киноновеллу.

Однако предвижу уместный вопрос: дескать, в фильме и удалась-то она потому, что авторам посчастливилось встретить человека исключительной жизненной судьбы. Безусловно, сам материал чрезвычайно выигрышный, герой интересен зрителю, но все-таки сценаристам, режиссеру не столько синхронная камера дает возможность подобрать ключи к душевному миру человека, открыть его характер, а пристальное, глубокое исследование всей его жизни, из которой выбирается самое главное, существенное. И требовательность авторов фильма к самим себе и к своим героям подкупает, когда нет натяжек и розовых красок.

Вот кораблестроитель с Балтийского завода, потомственный рабочий Василий Смирнов, которого отличают мастерство, трудолюбие, неуемность: он попросился в отстающую бригаду и вывел ее в передовые. Что еще? Наставник молодежи. Мы встречаем его в учебных цехах, где он объясняет премудрости ремесла шестнадцати-семнадцатилетним подросткам, которые скоро станут на место ветеранов труда. Может быть, этот рассказ и ненадолго задержался бы в памяти: ведь таких тружеников, как Смирнов,— миллионы, если бы не заключительные кадры эпизода. Дочь рабочего, студентка университета, рассказала нам с экрана о том, как влиял на нее особый микроклимат семьи, как закладывались основы трудолюбия и высокого долга перед людьми. Кинокамера помогла нам приоткрыть иную сферу жизни, и образ старого рабочего заблистал новыми гранями.

Фильм рассказывает и о других коммунистах — знатных людях, секретаре райкома партии бывшем журналисте Дмитрии Кузовлеве, ученом Олеге Реутове, работниках Щекинского комбината — участниках известного всей стране эксперимента. Словом, авторы стремились создать собирательный образ коммуниста наших дней, прикоснувшись к тем страстям, тому высокому напряжению, которые угадываются за трудовыми буднями, за внешним спокойствием и размеренным течением жизни каждого отдельного человека. Трудность задачи обусловливалась ответственностью самой темы и не сулила легкого решения.

Поэт сказал однажды:

О, если бы я только мог
Хотя отчасти,
Я написал бы восемь строк
О свойствах страсти.

Каждому художнику известен этот глубокий смысл простой истины: у высокого искусства — высокий счет, оно исключает поверхностный подход, скороговорку, оно исключает бездуховность героя. Может быть, это слишком высокие мерки для документального фильма; ведь в силу ограниченности рамками снятого материала в нем гораздо меньше возможностей для художественных обобщений, чем в игровом фильме. Но может быть, и больше? Ведь потенциал искусства неисчерпаем.

Красноречиво свидельствует об этом та же новелла о Феноменове, рядом с которой рассказы о других людях кажутся в определенном

смысле менее яркими. Бывает, что фильм и насыщен фактами, событиями, сведениями, однако видишь, что материал недостаточно исследован: стремление к обзорности, всеохвату рождает скороговорку, движение не вглубь, а вширь. Такое ощущение оставляет, к примеру, рассказ о коммунистах Щекинского химкомбината, в котором авторы далеко не исчерпали своих возможностей.

В самом деле: судьба свела на одном предприятии трех человек. Вера Слепых, которая девчонкой помогала делать на Урале танки, а сегодня — экономист. Анатолий Александрович Мокин, секретарь парткома комбината, в войну был танкистом. Тогда, в суровые годы Паша Лупанов был совсем мальчишкой, а теперь он — инженер-химик. Три разные судьбы, три жизни разного диапазона, три личности. Авторы, видимо, хотели показать, как этих людей связывает одно дело, как они, каждый по-своему, выполняют долг коммунистов. Рассказ начинается военной кинохроникой — истоками их судеб, а заканчивается сегодняшним днем, интервью об эксперименте, об участии в нем коммунистов. Камера, словно экскурсовод, проводит нас по комбинату, отражая все внешние атрибуты динамики производства — трубы, клубы пара и т. д. Кстати, в одном из рассказов о сути щекинского эксперимента директор комбината П. Шаров, между прочим, заметил, что приезжие журналисты, телерепортеры особенно восторгаются, если над какой-нибудь установкой встает пышный султан пара, разливаются сигнальные гудки, идет хлопотливая суета. Они «ловят» такие моменты, полагая, очевидно, что тут-то и видна напряженная деятельность предприятия, что это и есть производственная «динамика». Между тем для нас, химиков, говорил директор, эта «динамика» не в радость. Когда на производстве все в порядке, видимые эффекты сводятся к минимуму. А вот если что-то не ладится, то и начинаются звонки, свистки, беготня по цехам и т. д. С производственной точки зрения, радоваться тут решительно нечему, надо стараться, чтобы производство как можно меньше парило и дымило...

«Рассказы о коммунистах». Механик Московского Метростроя, Герой Социалистического Труда Н. Феноменов

Хотелось бы и мне в этой части фильма увидеть, ощутить перечувствованное людьми, у которых такие интересные судьбы.

Могла бы заиграть новыми гранями и тема преемственности поколений, которая воплощена в двух рассказах о разных рабочих, если бы мы чуть больше узнали, допустим, о Жене Евсикове. Тут на экран «просилось» философское обобщение о том, как славное наследство отцов эстафетой передается молодой смене. Ибо сейчас очень важно каждому поразмыслить наедине с собой, оглянуться на пережитое и перечувствованное, обрести духовную зрелость, чтобы идти дальше. Эта мысль красной нитью проходит через два остальных киноочерка — о секретаре райкома партии Дмитрии Кузовлеве и об ученом Олеге Реутове. В них как раз авторам удалось найти ту интонацию житейской правды, которая свойственна настоящему искусству.

Жаль еще, что музыка, если и не ко всему фильму, то к отдельным его эпизодам, слабо дополняет изобразительный материал. Ав-

торы совсем не использовали в фильме богатейшего музыкального наследия довоенных и послевоенных лет, которое помогло бы полнее и ярче воссоздать образ исторического времени.

В конце фильма снова звучат слова о коммунистах, которые произносит Л. И. Брежнев на Торжественном заседании, посвященном 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Что ж, этот возвышенный эпилог достоен в целом и самого фильма.

Доживем до третьего апреля...

Т. Хлоплянкина

«Завтра, третьего апреля...». Сценарий В. Валуцкого. Постановка И. Масленникова. Оператор В. Васильев. Художник В. Волин. Композитор А. Колкер. Звукооператор А. Зверева. Редактор А. Бессмертный. «Ленфильм», 1970.

— Тютькин! А Тютькин! — сказали ребята.— Ты чего, и вправду можешь все нарисовать?

(Фамилия мальчишки была Орлов, но звали его почему-то Тютькиным. И он рисовал.)

— Могу,— кивнул Тютькин.

— А артиста Баталова можешь нарисовать?

— Что артиста, что не артиста,— гордо сказал Тютькин.

И тогда самый длинный и самый сильный мальчик (имя его было Коля, но называли его все — Коля́) сказал:

— Ну тогда нарисуй меня — поглядим, какой ты художник.

На школьном дворе 6-й «б» тесно обступил художника. А Коля́ ему позировал.

Когда рисунок был готов (мы назвали бы его дружеским шаржем), Коля́ грозно спросил:

— Это кто?

— Ты,— упавшим голосом пояснил Тютькин.

— Ты! Это ты! — подтвердили ребята.

— Ах, я? — воскликнул верзила. И кинулся на Тютькина с кулаками.

— Где у меня такие ухи? Рисуй настоящие!

— Они и так настоящие! — отбивался художник.

Потом вконец оробевшего Орлова-Тютькина провожали до дома друзья и утешали по дороге:

— Ты не имеешь права падать духом!

А оскорбленный Коля́ сторожил его за углом и хотел побить. Но не побил. Сперва — помешали, а потом просто забыл об этом.

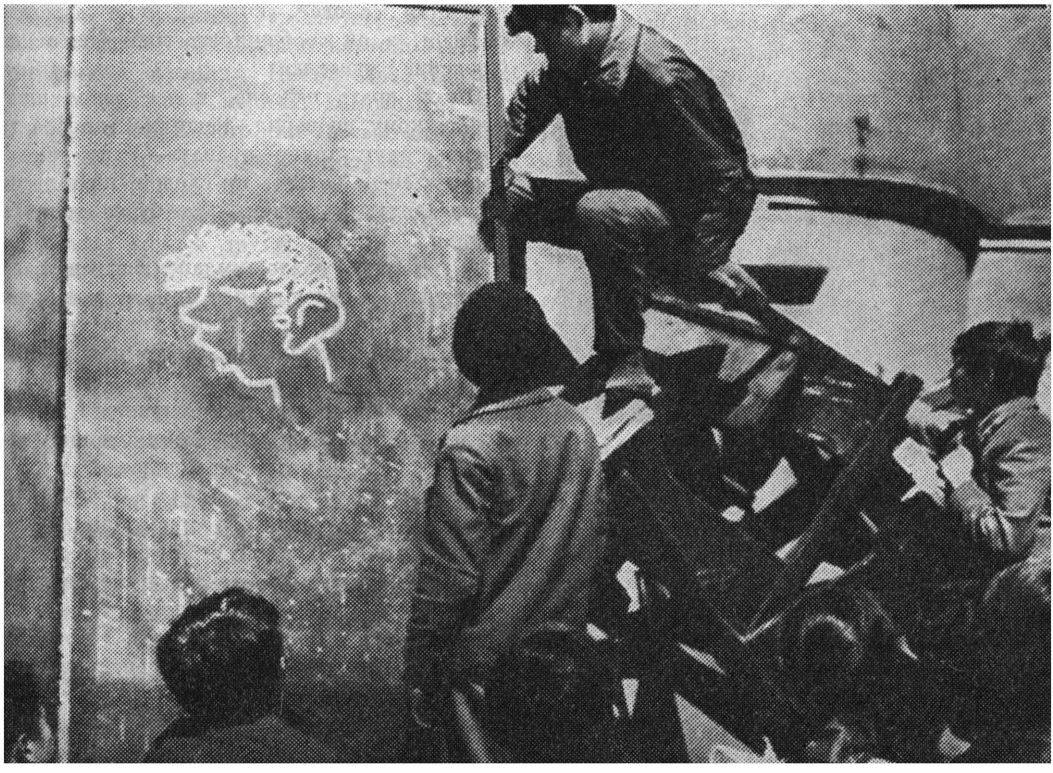
Вообще все конфликты в фильме «Завтра, третьего апреля...» удивительно легко и весело рассасываются. По сравнению со своими предшественниками, героями проблемных школьных картин прошлых лет, 6-му «б» классу современной ленинградской школы живется безбедно и радостно.

У них прелестная классная руководительница — умница и совсем не сухарь. В свободное от уроков время она лихо разъезжает по городу на мотоцикле, а на уроке может подойти к окну и запросто сказать:

— Погода — прелесть! Просто даже в школу идти не хотелось...

Проблема педагогического авторитета, который так привычно сочетается в нашем опасливом сознании со словом «уронить», кажется, вовсе не беспокоит ее, и ей не нужно отстаивать перед кем-то свое право на непосредственность, на дружеские, свободные, не связанные педагогическими путами отношения с детьми, за что, помнится, горячо воевала несколько лет назад героиня фильма «Мимо окон идут поезда». Можно, оказывается, говорить со школьниками обо всем — и о ядерной физике и о любви. А если это и в самом деле любовь? А если? И молоденькая круглолицая учительница с неподдельным участием спрашивает своего ученика: «Тебя что, обманули? В личном плане?» Наверное; все-таки это еще не любовь, но Адочка (Ариадна Николаевна) знает: к чувствам своих учеников нужно относиться серьезно и уважительно. Для нее это уже аксиома, нечто само собой разумеющееся.

Преподавание в школе ведется самыми



«Завтра, третьего апреля...»

современными методами. То и дело школьников куда-то везут. «Привет, вас откуда?»—«Из музея!»—«А вас куда?»—«На «Щелкунчика»!» Физика изучается прямо возле электронно-вычислительной машины, а «пейзаж в русской литературе» — в непосредственной близости от этого самого пейзажа. В общем, не соскучишься. Даже «двойки» выставляются в этой школе как-то весело, элегантно, без нервов, с полным взаимопониманием и уважением как с той, так и с другой стороны. Ну могли ли мечтать об этом герои фильма «Друг мой, Колька», где в школе властвовала серая, привычная скука, а настоящая ребячья жизнь шла где-то вне школьных стен, недоступная, непонятная глазу учителей?

Иной раз в фильме вдруг мелькнет воспоминание об этих некогда излюбленных кинематографом проблемах и конфликтах. Вот вдруг выяснилось, например, что шестиклассник Фонарев встречается после уроков с шестиклассницей Гавриковой Марией. И писклявая девчонка — то ли звеньевая, то ли председатель совета отряда — уже требует «обсудить несовместимое поведение Гавриковой и Фонарева, поскольку в классе налицо безобразие». Но никто несовместимое поведение обсуждать не желает, сама же Гаврикова берет портфель и спокойно пересаживается к Фонареву. Не нужно убегать из класса в слезах, хлопать дверью, искать защиты или понимания у взрослых — не нужно, потому что и дети и взрослые отлично все понимают.

«Завтра, третьего апреля...», Слева — Юра Фонарев — Женя Малянцев

Это «Весна-69» — череда грузовиков увозит с нарядных улиц темный снег, веселые сосульки облепили семафор, «погода — прелесть», маленький серьезный Ряшенцев не хочет больше ходить в пальто, Маша Гаврикова влюблена в Фонарева, а у художника Тютькина — творческие сомнения, и он всерьез подумывает бросить живопись и заняться безобидной поэзией. Это — «Весна-69».

Не слишком ли похожа она на идиллию?

Нет. Чем шире и разнообразнее круг увлечений юных героев, чем интереснее им жить, тем серьезнее их требования к себе и к этой самой жизни, закономерности которой они пытаются постичь со всей отвагой юного, не скованного предрассудками и житейским опытом ума.

Постижение законов бытия оформлено в духе времени: 6-й класс «б» становится местом серьезнейшего эксперимента.

Первого апреля все, как и положено, друг друга разыгрывали.

Гаврикову заставили притащить в школу тяжеленный магнитофон, другую девчонку — лыжи (кататься по искусственному снегу), а доверчивый Тютькин на уроке географии схлопотал «двойку», потому что ему подсказали, будто на Зондских островах водится павианий соловей, который поет мужским голосом, а он сообщил это интересное наблюдение учителю.

Потом врать надоело, и все равно никто уже никому не верил. Решили 2 апреля говорить друг другу правду — одну чистую правду, «и не солгать ни словом, ни голосом, ни взором». В общем — да будет день без вранья.

А день, как назло, выдался ветреный, неприятный. Случаются в апреле вот такие серенькие, непогожие дни, когда у весны вдруг плохое настроение, совсем как у Маши Гавриковой, и обидным, несправедливым кажется внезапно вернувшийся холод. И день без вранья, так великолепно задуманный, очень быстро выродился в нудную склоку.

«Что ты думаешь обо мне, Леня?» — «Я думаю, что ты ехидна!.. А ты лучше скажи, кто свои конфеты в лагере нумеровал?» — «Неостроумно! И сам ты тощий, как шкелет...» Одним словом, все переругались. Ну стоило ли ради этого экспериментировать и произносить под дождем торжественные клятвы?

А потом еще хуже вышло. Обидели старушку учительницу Людмилу Петровну, которая, невзирая на свой преклонный возраст, без устали таскала ребят на всякие экскурсии. Сказали ей, что урок ее — урок литературы, проведенный на какой-то городской окраине на тему «пейзаж в литературном произведении», неинтересен. Урок и правда был неинтересен — мальчики и девочки из 6-го «б», по-видимому, давно переросли те прописные истины, которые бойко вбивала в их головы усердная словесница. (Как трогательна и достоверна в этой роли актриса Л. Волынская!) Но вот она, обиженная, заковыляла от ребят прочь — маленькая, старенькая, печальная,— и всем сразу стало вдруг совестно. Не всегда, значит, нужно говорить правду? И что это вообще такое — правда?..

Почему-то все время тянет пересказывать фильм. А пора, наверное, остановиться и подумать о морали.

Мораль в фильме, разумеется, есть. Ее высказывает в самом конце картины милая учительница Ариадна Николаевна, и мораль эта проста: во-первых, для правды нет ни первого, ни второго, ни третьего апреля, потому что правду нужно говорить всегда. Во-вторых, правда не освобождает от необходимости быть чуткими, деликатными, внимательными друг к другу, потому что быть правдивым — это значит еще и быть справедливым, добрым, настоящим человеком. И т. д.

Все верно. Но мораль эта словно бы отделена от всего фильма невидимыми отточиями. Так баснописец выделяет в конце своей басни отточиями или чертой необходимую истину. Сперва «Мартышка к старости слаба глазами стала...» или «Осел увидел соловья», а в конце — мораль. Но фильм непохож на басню, ибо сила его не в иносказаниях и не в конечных выводах.

Невольно приходит на память другой финал, финал фильма «Звонят, откройте дверь». Как, наверное, проиграла бы эта картина, если б не пением трубы она кончилась, а популярным объяснением того, что произошло только что на экране, в чем неправ старший вожатый и как в дальнейшем следует проводить пионерские сборы. Здесь вопрос не только в том, удачна или неудачна концовка. А еще и в том, что в принципе всякая хорошая картина о детях — если она не пытается искусственно конструировать «мир ребенка» или «мир глазами ребенка», а построена на свободных наблюдениях и вдохновлена живым, неподдельным интересом авторов к этому миру — неизбежно должна быть в чем-то умнее и глубже тех непосредственных выводов, которые можно было бы извлечь в назидание из нескольких расска-

«Завтра, третьего апреля...». Маша Гаврикова — Наташа Данилова, Вова Ряшенцев — Слава Горошенков

занных нам детских или школьных историй... Ведь отвечать на вопросы, задаваемые героями детских лент, вообще очень трудно, потому что в разговоре с детьми мы привыкли делать скидку на возраст, житейский опыт и т. д.— вопросы же нам задаются без всяких скидок и без ожидания скидок.

Пение трубы в финальных эпизодах «Звонят, откройте дверь» не уход от завязавшегося разговора, а мгновенное отстранение от него, которое вдруг переводит разнообразные впечатления фильма в просторный философский план. Финальный же монолог молоденькой учительницы, напротив, сводит впечатления от рецензируемой картины к простейшей информации, которая сегодня героев фильма и их сверстников-зрителей, пожалуй, еще устроит, но завтра покажется им недостаточной. Сегодня Маше Гавриковой можно растолковать, что разговаривать со старой учительницей так, как она разговаривала, невежливо. Но завтра она спросит: а почему? Почему правда, одна «чистая правда» бывает несправедливой? Почему она порой так больно ранит? Почему не следовало говорить старой учительнице эту правду, из которой она все равно не способна извлечь какую-либо пользу, поскольку принять истину, открытую 6-м «б» — это уже вопрос ума, а не позиции.

Родитель Маши в сходной ситуации мыслит, например, сугубо практически. Когда мама просит сказать по телефону, что ее нет дома, а Маша врать отказывается, папа шепотом пеняет жене: нельзя при ребенке...

«Завтра, третьего апреля...». Маша Гаврикова — Наташа Данилова, Людмила Петровна — Л. Волынская

Маша обижена: «А без меня, значит, можно?» Ну что тут сказать? И папа прав и дочь права. Но он прав сейчас, в данной, конкретной житейской ситуации. А Маша права принципиально.

Соотнести сегодняшние, сиюминутные педагогические проблемы с их неадаптированным, серьезным смыслом не всегда возможно, и когда фильм устами добросовестной Ариадны Николаевны пытается свести все концы с концами, он невольно оказывается в положении практичного Машиного папы. В наблюдениях своих, в деталях, в подробностях школьного быта фильм гораздо умнее и интереснее, чем те педагогические ориентиры, к которым нас обращает финал. Оттого так и тянет без конца пересказывать эту картину.

Верно уловив непосредственную, простую, светлую интонацию рассказов Ильи Зверева, дополнив эти рассказы «новыми (как сказано в титрах) важными подробностями», кинодраматург В. Валуцкий, режиссер И. Масленников и оператор В. Васильев создали изящную, остроумную, хорошо снятую и в прекрасном ритме смонтированную картину.

Что бы ни происходило на экране:

излагает ли легковерный Тютькин свою версию фауны Зондских островов...

или мучается тот же Тютькин оттого, что рисует все, как видит, а окружающие недовольны тем, как он видит, и хотят его бить...

провожает ли влюбленный маленький Рященцев (разумеется, «Ряшенка») длинноногую Машу Гаврикову домой...

или тот же «Ряшенка» гордо отвергает Машино приглашение пойти в кино «на четыре тридцать», считая это «грубой первоапрельской шуткой»...

устраивают ли школьники экстренное собрание на тему, кому с кем сидеть, в ходе которого выясняется, что все девочки хотят сидеть с красивым мальчиком Фонаревым, а все мальчики — либо с Машей Гавриковой, либо с красивой девочкой Анютой...

или режет 6-й «б» учителям и друг другу суровую правду-матку, — мы не только радуемся, отмечаем точную реплику, смешную и вовремя попавшую в кадр подробность, жест, взгляд (ну хотя бы один только взгляд той самой девочки Анюты, внезапно узнавшей, что с ней хочет сидеть почти вся мужская половина класса и уже с ревнивым торжеством мысленно оглядывающей это, вдруг привалившее ей богатство — сердца мальчиков шестого «б» класса) — мы в какой-то момент удивительно ясно предчувствуем будущее всех этих ребят.

«Завтра, третьего апреля...». Ариадна Николаевна — Э. Аксель

Конечно, все это — еще детство, радостное, милое детство, и авторы не торопятся перегружать его конфликтами, понимая и то, что 6-й «б» — это все-таки шестой, а не восьмой и не десятый, и то, что нравственный климат современной школы стал сегодня более здоровым, в чем, видимо, есть заслуга и таких прекрасных лент, как «А если это любовь?», «Друг мой, Колька», «Мимо окон идут поезда», «Звонят, откройте дверь», наконец, «Доживем до понедельника». Это не

значит, разумеется, что школа полностью очищена сегодня от бюрократов, лицемеров или просто неумных, неталантливых педагогов, нет, они, надо полагать, остались, да вот школьники стали другими, и можно только порадоваться тому, какая здоровая, не благостная, а именно благополучная атмосфера царит в сегодняшнем 6-м «б» классе. Дынину из «Добро пожаловать», или вожатой из «Друга моего, Кольки», или директору интерната из «Мимо окон идут поезда» трудно было бы объясниться с нынешними шестиклассниками, не говоря уж о более старших ребятах.

Пройден какой-то важный, серьезный этап, и проблемное детское кино, желающее остаться именно проблемным, находится сегодня, пожалуй, на некотором распутье. Делаются попытки взвалить на плечи юного героя тяжелый груз специфически взрослых нравственных проблем — например, герой фильма «Мужской разговор» оказывается в эпицентре сложнейшего семейного конфликта, разрешить который в общем-то он, конечно, не в силах, хотя ситуация сама по себе вполне реалистичная. Авторы фильма «Завтра, третьего апреля...» выбрали иной путь. Они не торопятся ввести своих героев в сложный, взрослый мир, где все им еще встретится и все еще будет — и счастливая любовь, и несчастливая, и трудности, и поиски своего места в жизни, и ссоры, и сомнения, и, быть может, чья-то подлость. Дети в этом фильме — это именно дети: «мужской разговор» между Ряшенцевым и другом его Леней Семечкиным заедается несметным количеством мороженого и пирожков и на этой высокой ноте исчерпывается; обидевшись на Фонарева, Маша Гаврикова просто-напросто от него пересаживается, Коля́ через пару дней забывает свое намерение побить Тютькина, а Машенька (не Маша Гаврикова, а другая) еще не догадывается, что она непривлекательна и что лучше бы ей не спрашивать, как к ней относится Леня Семечкин. Зависимость будущих судеб от таких понятий, как талант, любовь, красота, детьми еще не вполне осознана. Но нами она осознается. И как ясно угадываются в детских этих происшествиях, в детских дружбах, ссорах и примирениях грядущие проблемы художника Тютькина, умненького очкарика Лени Семечкина или самолюбивого, наверное, не для легкой, удобной жизни, а для борьбы с самим собой, для поисков, сомнений родившегося Ряшенцева. И знаем мы, догадываемся, как много соблазнов готовит жизнь будущему баловню судьбы Фонареву и как бесценна, прекрасна бескомпромиссность Маши Гавриковой.

Нет, фильм не бесконфликтен. Он озарен предчувствием грядущих проблем.

Так что выводы делать, Ариадна Николаевна, пожалуй, рановато. Завтра! Завтра Маша Гаврикова, и Ряшенцев, и Фонарев, и ни в кого еще не влюбленный, а занятый исключительно творческой, как и подобает настоящему художнику, жизнью Тютькин сами переступят порог, волнующая близость которого так явственно ощущается и в их спорах, и в характерах, и во всем эмоциональном строе фильма. Завтра!

А как похожи названия фильмов о сегодняшних школьниках: «Доживем до понедельника», «Завтра, третьего апреля...», «Переступи порог». Уже в самих этих названиях — обещание будущего, предчувствия, мысли о завтрашнем дне...

Что ж — доживем до понедельника! И до третьего апреля...

Уметь чувствовать

Анатолий Эфрос

«Поздний ребенок». Сценарий А. Алексина. Постановка К. Ершова. Оператор В. Курач. Художник Д. Боровский. Композитор К. Хачатурян. Звукооператор К. Коган. Редактор Т. Колесниченко. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1970.

Я хочу сказать несколько слов о телевизионном фильме «Поздний ребенок» по повести А. Алексина. Поставил эту картину режиссер

К. Ершов. По телевизору мы обычно смотрим фильмы рассеянно и урывками, а тут я как сел, так и просидел до конца. Хотя вещь эта, можно сказать, совершенно простенькая.

Есть немолодой уже папа — его играет Меркурьев.

И немолодая мама — ее играет Максимова.

И есть двое детей — достаточно взрослая дочка и маленький сын.

Так вот, с позиции этого сына и ведется, как я уже сказал, совершенно простенький рассказ.

Мы узнаем, что папа — очень хороший и и что мама тоже славная. И что в сестру влюблен забавный сосед-доктор. Но сестра любит, к сожалению, не соседа, а совсем другого молодого мужчину.

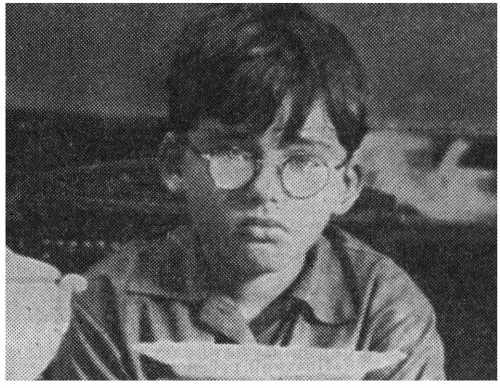
И вот, наконец, этот молодой мужчина приходит к ним в дом, и все знакомятся друг с другом.

Этот молодой человек оказывается точно таким же чудаковатым и милым, как все в этой семье. Он такой же простодушный и открытый, как и папа.

И потому вечер быстро организовывается. А нам приятно смотреть, как вся эта компания сидит за столом и беседует. И не только приятно, но и, представьте себе, волнительно, потому что нас волнуют ведь не обязательно только очень драматические вещи, но и совсем простые.

Так и здесь — просто сидят за столом несколько милых людей и беседуют, а тебе очень интересно и ты увлечен, потому что все от начала до конца лирично и юмор мягкий, и каждый кадр построен красиво и точно, как-то законченно-графично. И декорации забавные, на другие декорации не похожие. Обычно на них никакого внимания не обращаешь, а тут заметно, какие обои в комнате, и какая высокая белая дверь, и как стол стоит, и какие стулья. Все прекрасно продумано, и все до мелочей эту семью выражает.

Дело еще в том, что рассказ ведется не просто от лица мальчика, но как бы от лица взрослого, который вспоминает, как он был мальчиком и какая была у него хорошая семья. И как приятно ему было сидеть вечером в этой семье за большим столом. И слушать, как добродушно шутит замечательный папа. Или смотреть, как мама с сестрой раскручивают с рук на руки пряжу.



«Поздний ребенок». Ленька — Дима Шкрёба

В воспоминаниях детства есть всегда легкая загадочность или задумчивость. К этой легкой задумчивости многие и стремятся, когда ставят подобные вещи, но не многим это удается, потому что не так просто создать некую дымку воспоминаний. Тут нужна удивительная мера и нежность всех приспособлений. Только в этом случае вам передастся чувство детства и семьи. А ведь это, как говорится, не так уж мало. Недаром мне даже вспомнилось, пока я смотрел фильм, как Достоевский в «Братьях Карамазовых» говорил, что человек обязательно должен сохранять в себе свое детство, и чем больше в нем этих воспоминаний остается — тем лучше...

Но вот, однако, за тем столом, за которым сидели те пять человек, почему-то стало очень тревожно. Хотя за минуту до этого они беззаботно шутили.

Молодой человек, гость дома, оказался весельчаком. Он смешно пел и сам себе аккомпанировал на пианино. А все столпились возле него и подпевали. Особенно старался папа, так как он вообще очень любил музыку и

«Поздний ребенок». Отец — В. Меркурьев, мать — А. Максимова

«Поздний ребенок». Иван — Л. Куравлев, Ленька — Дима Шкрёба, Людмила — И. Губанова, отец — В. Меркурьев

архитектором стал только потому, что кто-то сказал ему однажды (или он прочел где-то?), что архитектура — застывшая музыка. У папы в каком-то старинном шкафчике находилась коллекция пластинок и особенно любимая пластинка, где Шаляпин исполнял «О, если б навеки так было...». Папа всегда с таинственным видом доставал эту пластинку, ставил на диск граммофона, который тоже, кстати сказать, был как-то по-старинному красив.

Так вот, они пели и опять садились за чай, а потом неожиданно стало тревожно. Потому что воспоминания как раз подошли к тому моменту, когда все вот так сидели дружно, а потом папа то ли вдруг почувствовал неожиданную усталость, то ли решил позаниматься в другой комнате, но он встал из-за стола и пошел к дверям. Затем он еще обернулся и сказал опять что-то шуточное. И даже поднял на вытянутых руках два чемодана, чтобы показать, сколько в нем силы. Но в это время чемоданы стали как-то странно медленно падать и сам папа тоже будто поплыл. А мама оказалась с большой подушкой и тоже плыла куда-то к дивану. Одним словом, с папой случился сердечный припадок или, как теперь даже дети называют, инфаркт.

Бывает, что драматическое суют тебе в нос и требуют и умоляют, чтобы ты переживал и плакал. Но ты как назло не плачешь и не переживаешь. А тут все было сделано как бы даже игрушечно и шуточно, но тебе вдруг стало страшно и больно.

Папу положили тут же в столовой на диване под его любимой картиной, а лечить папу начал тот самый доктор-сосед, что был влюблен в дочку. Но теперь это был уже не чудак сосед, а Боткин, Мечников, Пирогов — так, во всяком случае, казалось сыну.

А дальше начались воспоминания о постепенном папином выздоровлении. И каждый кадр этого выздоровления был важен и герою этой картины и мне. Потому что хоть это и очень простые вещи, но кто же не знает им цену...

Впрочем, чувствовать в самой жизни — это одно. Тут, как говорится, не приходится очень заботиться. Случилось несчастье, и ты несчастен. Случилась радость, и ты рад. А вот в искусстве совсем другое. Случилось несчастье, но оно не твое, оно придумано, оно случилось с неким воображаемым человеком.

Уметь чувствовать в искусстве, повторяю, это совсем не то, что чувствовать в самой жизни. И это, надо признаться, привилегия далеко не каждого художника. Кто-то умеет мыслить, кто-то сопоставлять и философствовать, кто-то смешить, кто-то умеет ловко делать

вид, что чувствует. Но чувствовать все же могут далеко не все. И тех, кто это умеет, ты невольно отличаешь. К ним у тебя возникает ответная нежность. Потому что в истинном чувстве есть что-то совсем живое, родное. И удивительно близкое.

Что мне этот незнакомый отец, что мне его смешная комната и эта его привязанность к граммофону и Шаляпину? Но вот все участники фильма, умея чувствовать, схватили во мне и что-то мое и втащили меня туда, в свою комнату и в свои переживания, как к себе самому.

И вот я уже совершенно внезапно, неожиданно для себя взволнован. И так же, как этот мальчик, полон детством и воспоминаниями...

Между тем, пока я думал обо всем этом, фильм продолжался.

Папа выздоравливал, слава богу. И теперь перед всеми стоял вопрос обмена. В квартиру соседа-доктора надо было переселить того молодого человека, в которого была влюблена сестра. Но, к сожалению, когда все это почти устроилось, выяснилось, что молодой человек сестру разлюбил и влюбился в другую женщину.

После папиного инфаркта это была вторая очень серьезная неприятность. Но на этом все же не очень хотелось сосредоточиваться, потому что папа, к счастью, почти выздоровел, и теперь он лежал на совершенно чистой траве где-то в поле, вместе со своим граммофоном и пластинкой Шаляпина. Рядом сестра и мама разматывали пряжу. Впрочем, может быть, все это было не так, как казалось, так как кадры были совсем какие-то призрачные. На земле, в траве, стояла почему-то неизвестно откуда взявшаяся швейная машина, а мама и сестра раскручивали пряжу и чуть-чуть натянуто улыбались. А папа, лежа у граммофона, подняв свою белую шляпу, махал ею, как бы прощаясь. Становилось опять тревожно, но воспоминания все же крепко и прочно всех тут соединили и навек связали в памяти сына. Недаром с папиной пластинки слышно было тихое, почти на одном еле заметном дыхании пение Шаляпина: «О, если б навеки так было...»

Премии имени М. В. Ломоносова вручены

В Центральном Доме кино состоялось вручение Ломоносовских премий за лучшие научно-популярные и учебные фильмы, созданные в 1969 году.

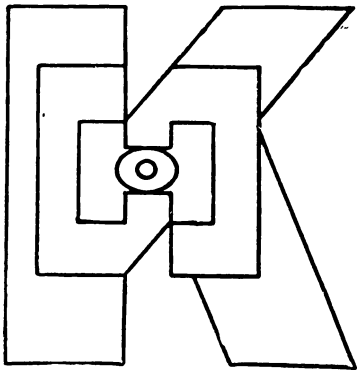
Ломоносовской премией II степени отмечен короткометражный фильм «ЗАКОН ВОЗРОЖДЕНИЯ» (автор сценария А. Севортян, режиссер Б. Урицкий, оператор Г. Куликов, Свердловская киностудия), посвященный проблемам регенерации.

Ломоносовская премия III степени присуждена двум короткометражным фильмам: «НАУКА О ПРИЗРАКАХ» (режиссер С. Шульман, оператор И. Беляков; научный консультант доктор технических наук А. Микаэлян, «Киевнаучфильм») и «ВСТРЕЧА С ДАЛЕКИМ ЗЕМЛЯКОМ» (автор сценария М. Баринов, режиссер А. Соколов, операторы М. Камионский и В. Русакова, «Центрнаучфильм»).

В этом году Ломоносовские премии впервые получили лучшие учебные фильмы выпуска 1968 — 1969 годов. Высокой наградой отмечены четыре картины, созданные на «Центрнаучфильме»: «РУЛЕВОЕ УПРАВЛЕНИЕ АВТОМОБИЛЯ» (автор сценария кандидат технических наук Ю. Ечеистов, режиссер-оператор К. Алекаев), «ХРОМОСОМНАЯ ТЕОРИЯ НАСЛЕДСТВЕННОСТИ» и, по совокупности, «ОСНОВНЫЕ ЗАКОНЫ НАСЛЕДСТВЕННОСТИ» (автор сценария Е. Соловьева, режиссер М. Дитковский, операторы О. Федотов и П. Уточкин), «КОЛЛАТЕРАЛЬНОЕ КРОВООБРАЩЕНИЕ» (автор сценария и режиссер В. Лаврентьев, оператор Я. Люблин), а также фильмы киностудии «Киевнаучфильм»: «ОРИЕНТИРОВОЧНЫЙ РЕФЛЕКС» и, по совокупности, «ОРИЕНТИРОВОЧНЫЙ РЕФЛЕКС НА УРОВНЕ НЕЙРОНА» (режиссер Д. Федоровский, оператор В. Кордун, научный консультант член-корреспондент Академии наук СССР Л. Воронин).

Поздравляя новых лауреатов Ломоносовских премий, академик Б. М. Кедров говорил о плодотворном творческом содружестве деятелей науки и кинематографии. Это, отметил он, позволяет использовать кино как средство обучения в школах, техникумах, вузах и профессионально-технических училищах, помогает пропаганде достижений советской науки и техники в свете исторических решений XXIV съезда КПСС.

Б. Малишевский,
ответственный секретарь комитета
по Ломоносовским премиям



Из „Гобеленового зала“ — в джунгли

Ф. Французов

На «Мосфильме» Савва Кулиш снимает двухсерийную картину «Комитет девятнадцати» (авторы сценария С. Михалков и А. Шлепянов при участии С. Кулиша). Хожу на съемки, наблюдаю, разговариваю со сценаристами, режиссером, актерами — хочу понять принципы создания приключенческой ленты.

— Если считать, что приключенческий фильм — это только приключения,— говорит С. Михалков,— то мы работаем в ином жанре.

— «Комитет девятнадцати», так же как и «Мертвый сезон»,— продолжает А. Шлепянов,— картина прежде всего политическая, публицистическая. В ней речь идет об опасности химической и бактериологической войны. Тема очень серьезная. Вот недавно в «Правде» промелькнула заметка:

«Токио, 11 (ТАСС). На Окинаве до сих пор находится 13 тысяч тонн сильнодействующих веществ, в том числе нервно-паралитический газ. О наличии этих смертоносных газов на острове стало известно в 1969 году после случая массового отравления американских военнослужащих в результате утечки газа. Население Окинавы решительно требует убрать газ с острова...» Имели бы вы не умозрительное, а конкретное, живое представление о действии нервно-паралитического газа, если бы не видели «Мертвый сезон»?

— Честно говоря, нет.

— И, возможно, не обратили бы внимания на эту заметку. Потому что информационно-сухие сообщения, как правило, не затрагивают эмоций читателя или зрителя.

— Правда,— замечает С. Михалков,— если и фильм скучен, то самые прекрасные мысли не будут восприняты зрительным залом. Это снобизм, когда кинематографисты говорят: мою картину посмотрело всего два миллиона потому, что не поняли, не сумели оценить. Прежде всего тут надо, мне кажется, говорить о недостатке профессионализма.

Вот почему мы стремимся к зрелищной, увлекательной приключенческой форме, к острому, динамичному сюжету, хотя, повторяю, это не является самоцелью.

Здесь мне вспомнились, и я хочу их процитировать, слова Сергея Юткевича о том, что «в первую очередь нужно не только ссылаться на неуменье прокатывать фильмы на ответственные политические темы, нужно не подозревать зрителя в инертности по отношению к ним, а надо еще и еще раз проверить самого себя, арсенал своих выразительных средств, обновить или изменить их...»*

В самом деле: «все жанры хороши, кроме скучного». И все-таки, если рассматривать «Мертвый сезон» как психологический детектив — а именно так он был воспринят подавляющим большинством зрителей и кри-

* «Искусство кино», 1969, № 10.

тиков,— первое, что отличало фильм от многих собратьев,— это логическая чистота построения. В нем не было «натяжек», загадок, которые ты в зрительном зале отгадать не в силах, а на экране супермен-прозорливец с легкостью находит единственно правильное решение. Не было «липовых» препятствий — был труд, тяжелый, постоянный, изнурительный, требующий всех человеческих сил. Была правда ситуаций. И в то же время фильм сразу же начинался с приключения: разведчик Ладейников скрывался от контрразведки.

В «Комитете девятнадцати» основные события приключенческого характера начнутся со второй половины фильма. Там героев ожидают опасности, там они будут искать выход из сложных ситуаций, преодолевать препятствия. В первой же, довольно длинной экспозиционной части картины событийная канва почти отсутствует. Первая часть — «Гобеленовый зал». В нем происходят заседания комитета девятнадцати. Девятнадцать ученых, представляющих разные страны, различные точки зрения, различные нравственные позиции в вопросах, связанных с использованием химического и бактериологического оружия. Чинная, строгая обстановка, сухие, почти протокольные выступления. Один оратор, другой, третий...

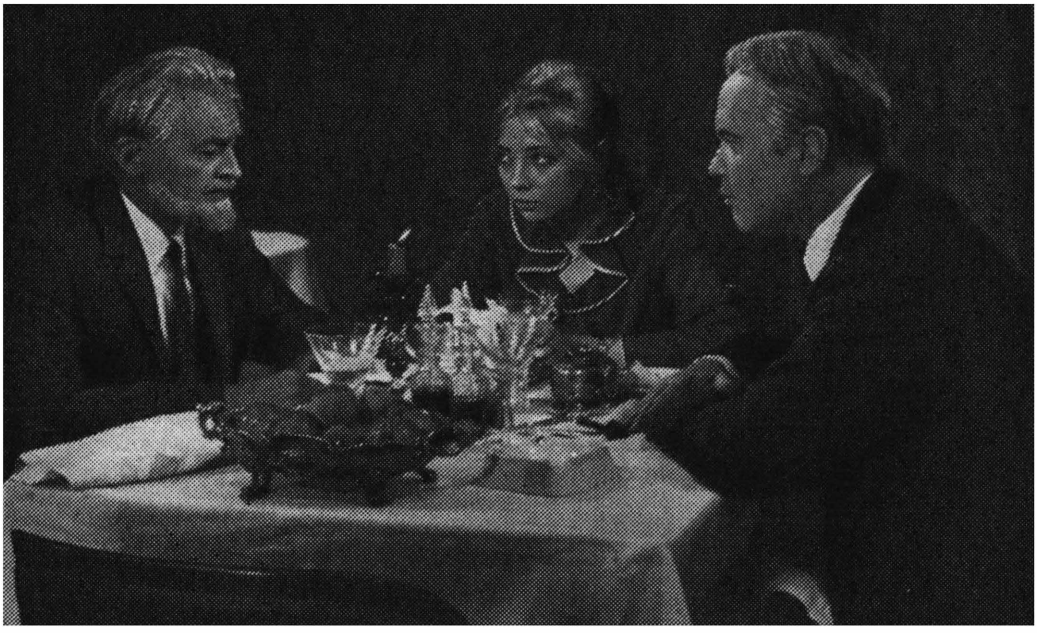
Но как бы ни были важны для человечества — для каждого из нас в отдельности и для всех вместе — обсуждаемые на заседаниях комитета вопросы, держать внимание зрителя в течение часа экранного времени только на этом почти невозможно. Очевидно, поэтому в самом начале фильма появляется таинственная фигура негра в белом, который разыскивает одного из главных героев — советского ученого Смоленцева. Зачем? Мы выясним это только в конце первой серии, когда уже произойдут некоторые трагические события. Но именно этот персонаж должен привнести в картину элемент занимательности, создать атмосферу ожидания происшествия. Вот напряжение постепенно нарастает, нарастает, сейчас произойдет Событие... Но пока оно не происходит, напряжение как будто спадает, но в тот же момент — снова эмоциональный толчок, снова напряжение... Появляется негр в белом... Что это — формальная фигура? Ни в коем случае; это необходимый фильму персонаж, он активно влияет на развитие сюжета.

Параллельно заседаниям комитета в картине идут закулисные переговоры, происходят запланированные и случайные встречи делегатов. Тут авторы стремятся сделать столкновения четче, психологический рисунок характеров острее, действие напряженнее — ведь надо обнажить сущность позиций героев, надо, чтобы проявились силы, ведущие борьбу не на заседаниях — в мире.

Персонажи фильма встречаются в самой различной обстановке: на вернисаже современной кинетической скульптуры, в кабине подвесной канатной дороги, за столиками дорогих ресторанов, в фешенебельном салоне «Дама треф» — с баром и кабинетом гадалки, оборудованным «по последнему слову техники». Такого рода второй план, решенный с почти документальной достоверностью, всегда привлекает внимание зрителя — интересно следить за жизнью, тебе не знакомой. В то же время он создает и ту атмосферу, в которой существует герой.

Вспомним «Мертвый сезон» — атмосферу маленького курортного городка: тоскливые аллеи осенних парков, одинокие машины на пляжах, безмолвные ночные улицы... Почти физически ощутим размеренный ритм жизни: работа, возвращение, скука в кафе, где все знакомы, где известно все о соседе... Ничего не происходит. Можно напиться, можно играть на бильярде или в покер, без конца менять пластинки музыкальных автоматов. Можно обмениваться сплетнями, завести романчик, о котором тут же будет знать весь город. Что еще?.. Это вялое, однообразное существование людей находится в противоречии с напряженным и острым ритмом внутренней жизни главных героев.

Самым интересным в фильме оказывается не внешняя динамика, не событийная его сторона (хотя Кулиш умеет снимать эффектные драки и автомобильные гонки), а все



«Комитет девятнадцати». Тэчер — Ю. Ярвет, Наташа — С. Смехнова, С. Смоленцев — Н. Засухин

то, что сопряжено с душевным состоянием людей: паузы — размышления героя, паузы — встречи...

«Комитет девятнадцати» еще снимается. Только готовая картина покажет, как реализованы заложенные в сценарии возможности. К «Мертвому сезону» я обратился для того, чтобы подчеркнуть, что Кулиш создает напряженный ритм картины при внешне неторопливом движении сюжета. Ведь большинство эпизодов этого фильма построено таким образом, словно они не из детектива...

— Я и снимал не детектив,— говорит Кулиш, у которого я с трудом «выдираю» время для разговора,— съемка! — Для меня фильм существует в нескольких измерениях. Это обязательно. Если в одном — значит заведомая неправда. Потому что каждый из нас — это ведь так! — тоже живет в нескольких измерениях...

В фильме «Мертвый сезон» существует «чистый» сюжет, история, рассказанная в картине. В данном случае — история розыска ученого-фашиста Хасса, работающего над психо-химическим газом Эр-эйч. Это история детективного плана. Второе измерение — психологический ряд, личные переживания человека. И третье — не просто окружающая среда — огромный мир, в котором живут герои.

— Когда вы делали «Мертвый сезон», у вас не было опасения, что многочисленные паузы утяжелят, слишком замедлят действие?

— У меня — нет. У художественного совета были. Многие не могли понять, зачем это делается. Считали противопоказанным для детектива. Но я, повторяю, снимал не детектив. Паузы, внешне замедленный ритм мне казались вполне правомерными, поскольку помогли раскрывать человека изнутри, они существовали в том измерении, которое я бы называл, частная жизнь че-

ловека. И потом ведь здесь много интуитивного... Ну, просто должна быть иная протяженность...

— А в новом фильме?

— Я уже говорил, что не считаю его приключенческим, что он движется не по логике интриги. Прежде всего — взаимоотношения героев, связанные с проблемами, о которых идет речь в картине. Основная трудность заключается в том, что семь главных действующих лиц почти все время находятся в кадре. И необходимо проследить за ходом развития характеров, отношений.

Люди приехали из разных стран, у них разное воспитание, различное отношение к жизни, они в неравной степени понимают друг друга. В то же время все они — ученые, некоторые очень давно знают друг друга — например, американец Тэчер (его играет артист Юри Ярвет) и наш Смоленцев знакомы уже лет пятнадцать. Вообще ученые такого класса обычно знакомы и заочно — по работам — и часто встречаются на всякого рода симпозиумах, съездах, конгрессах. У них существуют свои научные и человеческие симпатии и антипатии, независимые порой от политических взглядов. Вот это психологическое движение — нарастание сближения или, наоборот, разрывы — и является для меня самым важным и трудным в фильме. Не знаю, получится это или нет, но хотелось, чтобы была картина о том, как трудно и как необходимо людям разных социальных систем, разных национальностей, рас договориться друг с другом для того, чтобы сохранить мир на земле.

А интрига... Что ж, это наше ремесло. Зрителю должно быть интересно, иначе он не будет смотреть.

●

Съемка назначена на 16.00. К этому времени актеры одеты и загримированы. Но дай бог, чтобы снимать начали часа через два. Сидим с исполнителем главной роли — советского ученого Смоленцева — Николаем Николаевичем Засухиным на скамеечке возле павильона, курим...

— Мне показалось, что ваш герой слишком однообразен: благородная задача, благородные поступки, бескомпромиссен — не слишком ли все очевидно?

— Некоторая однолинейность поведения есть, это верно. И ее приходится преодолевать. Стараюсь отойти от этакого «прямого» хода героя к достижению цели. Трудно. Когда играешь руководителя, всегда тянет на «диктат», прорываются командные интонации. А хочется, чтобы человек воздействовал незаметно, чтобы люди, которые меня окружают, чувствовали мое влияние, а не подчинялись давлению...

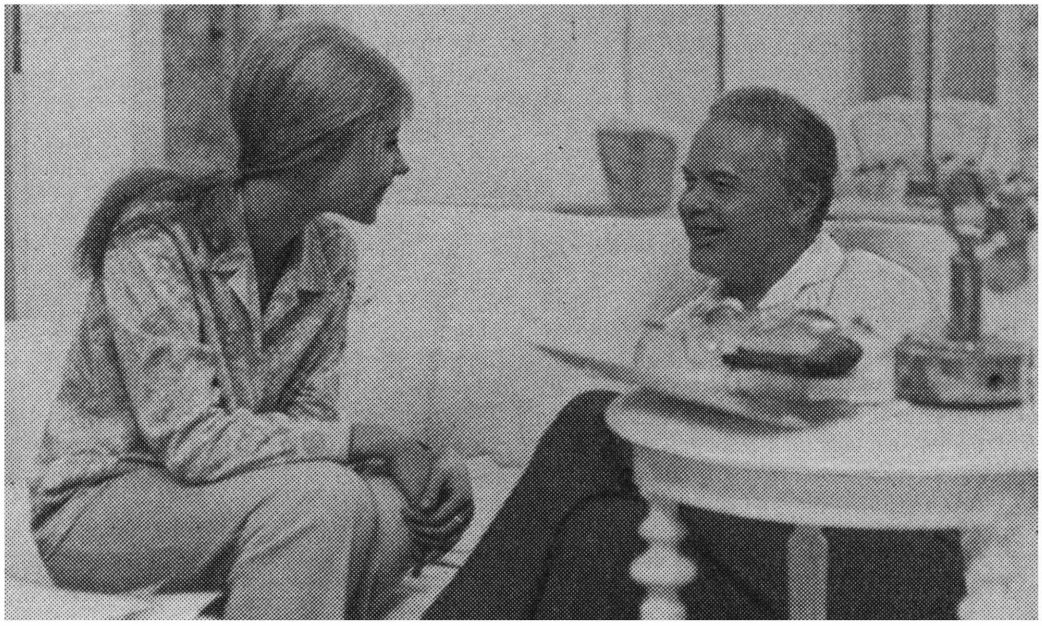
— У вашего героя тут сложная задача: хоть он и руководитель группы, но остальные ученые вполне самостоятельны и могут не подчиниться ему...

— Вот именно, значит его оружие — только убеждение, сила правды, которая стоит за решениями. У этого человека все «внутри», он замкнут, сосредоточен в себе, темперамент его никогда не прорывается наружу... Не знаю, заметили вы это или нет — противоречие, которое приходится преодолевать Смоленцеву: ему бы наукой заниматься, он это любит, к этому привык, а ему поручено дело, которое не соответствует прямым обязанностям. Но дело государственное, нужное! Вот еще возможность для дополнительных красок...

После небольшой паузы Засухин продолжал:

— Постоянно обо всем этом думаешь... Важно еще вот что: как показать отношения Смоленцева с окружающими. Ведь, с одной стороны, это ученые, его коллеги, среди них есть и друзья, а с другой — их разделяют классовое понимание отдельных вопросов, разные мировоззрения. Здесь никак нельзя упрощать, здесь нельзя сфальшивить...

Засухина приглашают на съемочную площадку, а я думаю о том, сколь странно складывается порой актерская судьба. Николая Засухина хорошо знают театралы. Они помнят, какое сильное впечатление произвел он в ролях Ильи Артамонова и Ричар-



«Комитет девятнадцати». Наташа — С. Смехнова, Смоленцев — Н. Засухин

да III, сыгранных на сцене Куйбышевского драматического театра. Как же могло случиться, что такой актер лишь в сорок с лишним лет пришел в кинематограф? И от того, как выступит он в большой роли, зависит многое. Неудачи не страшны в двадцать, когда впереди целая жизнь. А здесь — не станет роль событием, когда еще пригласят сниматься... Хотя далеко не все зависит от актера. Роль Смоленцева трудна своей определенной изначальной заданностью. В ней не всегда видна та синусоида напряжения, которая так четко прочерчивается в сюжете. Да, Банионису в первом фильме Кулиша повезло больше — там было что играть. Хотя...

Мысленно пробегаю основные эпизоды роли Баниониса: бегство из отеля с коротенькими закадровыми монологами, переодевание в студии у фотографа, разговор с Элис в баре, несколько встреч с Савушкиным, две беседы с пастором, сцена в кафедральном соборе... Я читал сценарий, режиссерский его вариант. Все написано достаточно просто, без внешней патетики, каждый раз возникают конкретные задачи, каждый эпизод, как говорится, «работает» на сюжет. Но никаких особенных психологических глубин, насыщенных характеристик, эмоциональных взлетов в развитии характера. Почему же, когда смотришь фильм, кажется, что Ладейникова Банионис играет на пределе актерского темперамента?

Думаю, прежде всего это идет от той внутренне напряженной атмосферы, в которой живет герой в фильме. От того мучительного поиска решения, в состоянии которого он непрерывно находится. Неимоверная психологическая нагрузка требует огромных внутренних сил, и от этого, наверное, возникает ощущение «открытого» темперамента актера.

— Принцип работы над ролью Смоленцева в основе тот же, что и в «Мертвом сезоне»,—

сказал Кулиш.— Он должен быть сложным и умным человеком, хотя внешне несколько простоват.

Мы стараемся обнаружить эту сложность в общении с разными людьми. Из этой мозаики столкновений, из этого многообразия встреч и выстраивается образ. Истина сама по себе достаточно азбучна, но многие аксиомы до сих пор требуют почтенного к себе отношения.

Что у нас получится, будет видно на экране, гарантий никто дать не может.

●

...Я сижу в просмотровом зале. На экране идут подряд три не связанные между собой сцены Смоленцева: разговор с Бэджером, Кризи, Тэчером.

Бэджер, один из членов совета директоров, впрямую, грубо пытается «купить» Смоленцева. Он обещает ему вакантное место в совете с окладом 25 000 долларов в год, если тот будет помягче, поуступчивее... Актеру легко «отыграть» такую ситуацию — благородный гнев, возмущение... Смоленцев слушает и улыбается почти незаметно, уголками губ. Его улыбка — улыбка вежливого человека, умеющего не удивляться, поощряет Бэджера. Но он не видит глаз Смоленцева... А в них нет ни презрения, ни раздражения — в них отсутствие собеседника. И усталость человека, который вынужден заниматься бог знает чем.

Кризи — ученый, вернее, бывший ученый, больше политик. Это уже не Бэджер, это противник опытный, умный, серьезный. Он обращается к Смоленцеву, как к коллеге: чуть интимно, с уважением, но без заискивания, с надеждой на взаимопонимание. Он пытается убедить Смоленцева в неверности его позиции, проповедуя довольно известную расистскую теорию о том, что не должно быть ни коммунистов, ни империалистов — только белый человек, защищающий свою культуру, свою цивилизацию от черно-желтой опасности. И вот для этой цели химическое и бактериологическое оружие — самое гуманное средство.

Длинная, тягучая пауза... Глаза Смоленцева, глаза нормального человека, который столкнулся с чудовищной извращенностью мысли. Он не отвечает Кризи, он думает вслух, тяжело подбирая слова:

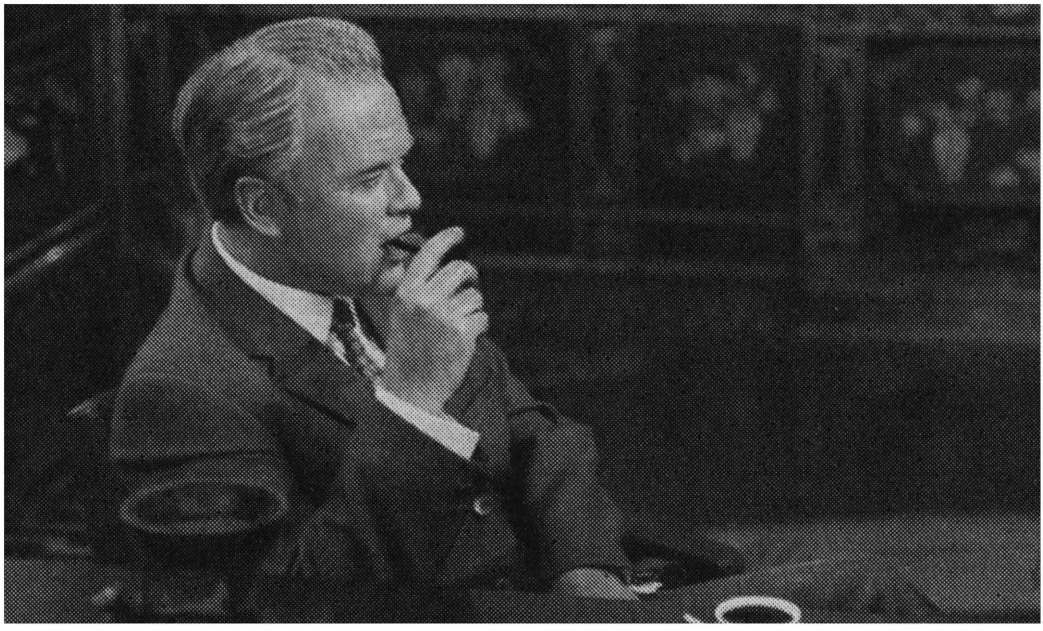
— Я только одного не могу понять, как может человек нравственный, ученый вот так, вдруг пожелать самых тяжелых несчастий и даже смерти другим людям... Зачем тогда были все муки человечества, и Библия, и Данте, и Достоевский, и Бах?.. Зачем тогда Авраам Линкольн и Джон Браун, зачем революция и вообще всё — если мы вот так спокойно можем сидеть и рассуждать — а не уморить ли нам человечков тысяч сто-двести, а может быть, и побольше ради ваших прекрасных теорий. Кстати говоря, предложи вам сейчас убить вот этого человека (кивает на бармена)... Да какой там убить, просто ударить, ох, как вы возмутитесь! Потому что вы человек порядочный, благовоспитанный. Другое дело — тысячами морить... А вот вы представьте себе хоть одного из них — как заболеет... потом корчиться будет... потом умрет...

Почти физически ощутимо, как ему мерзко, как мучается он вынужденным общением с Кризи, унизительностью этого разговора. Но необходимо вынести это, необходимо вот так вплотную соприкоснуться с бесчеловечностью, чтобы обрести силы для борьбы с ней.

И потому так убедительно звучат слова Смоленцева, обращенные к Тэчеру, которого он уважает как ученого, как личность, в котором ищет союзника:

— ...А когда ученые видят, что их открытие попадает в руки убийц, они пожимают плечами и говорят: а что мы можем сделать?.. Потому что они не могут бороться? Нет, потому что так проще, безопаснее, руки остаются как будто бы чистыми. А с совестью как-нибудь договориться можно... Хороший прием... Только шулерский.

...Три небольшие сценки — разные психологические состояния — в них виден актер, умеющий на экране думать, остро чувствовать.



«Комитет девятнадцати». Смоленцев — Н. Засухин

Сценки, в которых обнажена суть нравственной позиции авторов.

●

Сегодня снимается сцена появления научной экспедиции комитета девятнадцати в биоцентре, затерянном в глуши африканских джунглей. Димер — директор центра — знакомит прибывших с сотрудниками и лабораториями.

Начинается репетиция.

— Вы все,— Кулиш обращается к актерам,— после долгих и мучительных приключений в джунглях уже успокоились, понятно? Вы попали в действительно научное, прекрасное учреждение. Все нормально. Только два человека чуть-чуть сомневаются в его истинном характере. Это вы, Николай Николаевич (обращение к Засухину — Смоленцеву), и вы, Мадлен (Мадлен Марион, французская актриса, играющая биолога госпожу Берутти). Наум (болгарский актер Наум Шопов играет Асеведо), вы просто ученый, как и вы, Юрий Евгеньевич (Юри Ярвет — Тэчер). Тэчеру все, что он видит, интересно. Он чувствует себя в своей стихии. А вы (к актеру Ландграфу, который играет Димера) выступаете как ученый, вы хозяин, который не просто показывает свое владение гостям, но гордится им — действительно прекрасный центр... Теперь пошли...

Кулиш начинает разводить мизансцены, добивается делового жесткого ритма, который задает Димер.

— Но ритм — не главное, главное — возвращение самочувствия ученого.

Группа идет по коридорам центра. Прошли один раз, второй, третий... Время сжимается с трех минут до одной... Динамичный, внешне красивый эпизод: движение людей в белых халатах в мягком рассеянном освещении среди белоснежных плоскостей стен.

И тут на сцене появляются зеленые мартышки. Я так и не сумел выяснить, откуда они привезены, но это совершенно очаровательные маленькие существа с нежно-зеленым отливом шерстки. Они очень напуганы непривычной обстановкой и очень беспокойны. То мечутся по клеткам, то забираются все вместе в угол и спдят таким многоголовым пучком. К разбросанным по полу фруктам и зелени не притрагиваются — не до еды. И вдруг какая-нибудь одна выпрыгнет на середину клетки, встанет на задние лапки, вытянется вверх, удивленно посмотрит вокруг и снова к своим... Наблюдать за ними — одно удовольствие...

Обезьянки привезены для того, чтобы оттенить обстановку биологического научного центра — здесь одних голых стен мало. Но клетки попадают в кадр только во время прохода группы по коридорам — буквально на две-три секунды. Причем камера в этот момент находится за спинами людей, план средний, так что увидеть мартышек, забившихся в угол, будет трудно. Стоило ли ради этих секунд тратить усилия на то, чтобы достать, привезти животных?.. Может, и не нужны они вовсе? Этот проклятый вопрос: «нужно — не нужно?» — возникает во время съемок постоянно. То есть не то чтобы не понимаешь важность детали в кадре — кто этого не понимает,— но вот в каждом конкретном случае закрадывалось сомнение.

...Несколькими днями раньше снимали сцену заседания в «Гобеленовом зале». Обычная суета осветителей, устанавливающих и проверяющих аппаратуру, операторов, готовящих камеру... Объект большой, забот у каждого цеха хватает. Но все, так сказать, в рамках обычного, нормальная сумятица подготовки. И вдруг съемка откладывается на неопределенное время из-за того, что режиссеру не понравились бокалы для шампанского. Не все ли равно, в конце концов, какие бокалы, хорошо, что не стаканы.

А может, бокалы всего лишь повод — просто сдали нервы от бесконечных мелких неурядиц, сопровождающих съемку?

Недели через три в спокойной обстановке я вспомнил этот эпизод.

— Конечно,— сказал Кулиш,— может показаться, что бокалы — мелочь. И действительно, мелочь. Тем более что большинству зрителей все равно, из каких бокалов будут пить шампанское. Но таких мелочей в картине тысячи. Зритель, даже не зная детали, интуитивно чувствует, верна она или нет. И если наслаиваются неправды по мелочам — в результате ощущение и от всей картины, как от одной большой неправды.

Мысль известная, но ничего не поделаешь — нет мелочей на съемке. Все это знают, да трудно заставить себя быть придирчивым к мелочам.

Деталь важна не только сама по себе, а еще и тем, что за ней стоит. Написан рассказ на пять страниц, а за ним огромный мир, который писатель хорошо знает: есть глубина, есть правда. А иной пишет роман, и в нем — все, что он знает: это уже не искусство. Вы помните, какую фразу говорил Ладейников во время ареста?.. Инспектор спрашивает: «Не могу ли быть вам чем-нибудь полезен, мистер Лондсфилд?» Ладейников отвечает: «Можете. Прошу занести в протокол, что при аресте я не оказывал сопротивления». Вот о такой детали я говорю...

— А что она значит? Что за ней стоит?

— Сейчас объясню. Но сначала скажите: возникало у вас ощущение реальности такой фразы?

— Да, конечно.

— А суть, хоть я ее и не расшифровывал, в том, что здесь есть реальная и важная подоплека. Во многих странах на Западе законодательство предусматривает своеобразное арифметическое сложение мер наказания. Скажем, ограблен банк, при этом связан швейцар, избита и разоружена внутренняя охрана. Преступник получает один срок за ограбление, другой — за избиение охраны, третий — за швейцара. Эти сроки складываются вместе и получается внушительная цифра. В Америке есть люди, осужденные таким образом на пятьдесят-шестьдесят лет тюремного заключения.

Так вот, зритель, как и вы, может этого не знать, но интуитивно почувствует правду кадра... Вот вам иллюстрация к вопросу о зеленых мартышках.

Добиться достоверности ситуации, точной, правдивой обстановки действия — это тоже, как известно, необходимое условие ремесла, владение профессией...

●

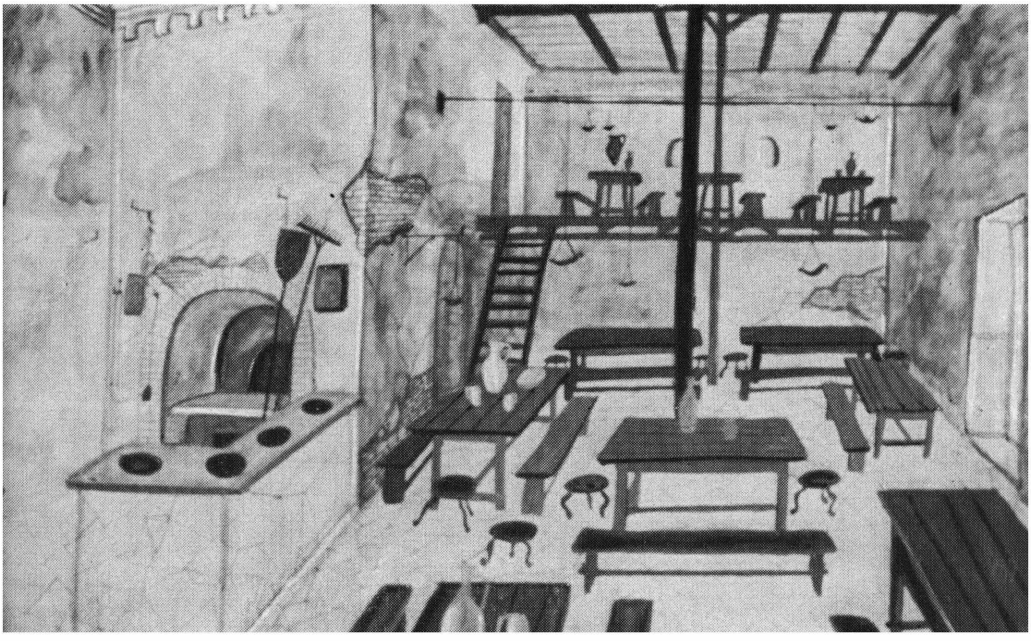
Репортаж подходит к концу, и я под конец задаю авторам — и режиссеру и сценаристам — один и тот же вопрос:

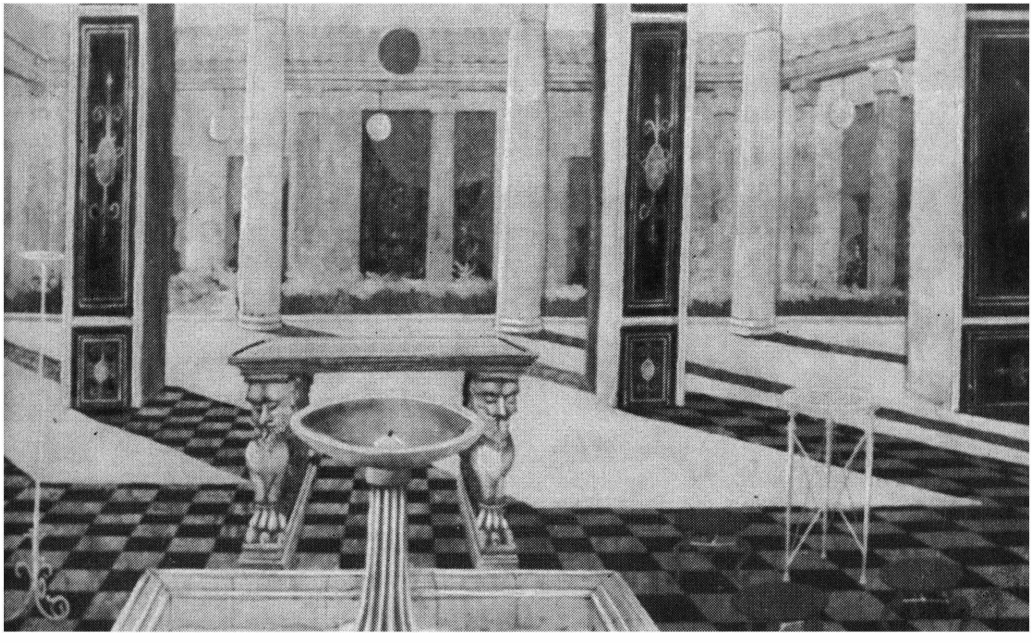
— Что для вас главное в картине?

Режиссер Кулиш. Знаете, мы еще часто думаем, что в вопросах глобальных, скажем, таких, как запрещение ядерного оружия, химического и бактериологического, от нас, людей обыкновенных, не политиков и не военачальников, ничего не зависит. Это заблуждение. Я присутствовал на Пагуошской конференции, в ней участвуют крупнейшие ученые разных стран, среди них и те, кто дает рекомендации своим правительствам по различным вопросам использования научных достижений. Ученые собираются, спорят, обсуждают проблемы, решение которых могло бы привести к минимальным для человечества потерям. Вот там я понял, что каждый может внести свою лепту в общее дело, нельзя оставаться в стороне... Если после нашего фильма неспокойным, взволнованным выйдет человек из зрительного зала — значит мы свою задачу выполнили, значит есть реальная польза от того, что делаем.

Сценаристы Михалков и Шленянов. Мир насыщен глубоко драматическими событиями, событиями огромного социального накала. Героическая борьба вьетнамского народа, волнения в Северной Ирландии... Можно на выбор взять любую горячую точку нашей планеты, и фильм, снятый умно и страстно, сможет очень многое сказать людям. Мы глубоко убеждены, что советский кинематограф должен быть еще более активен в защите наших позиций на международной арене.

Нас очень заинтересовала в этой связи статья, опубликованная в седьмом номере журнала «Искусство кино» за прошлый год, «Почему у нас нет политических фильмов о Западе?». Ее автор Михаил Сагателян, журналист-международник, верно говорит, что «без подобных фильмов наша многоступенчатая ракета идеологического и морального воспитания остается без боеголовки довольно крупного калибра». А ведь такие фильмы на Западе делаются. Французы сняли большую картину о Вьетнаме, о варварских методах ведения войны; о продажности и жестокости белых наемников сделали фильм кинематографисты ГДР Шойман и Хайновский. Американец Стэнли Кубрик выпустил ленту «Доктор Стрейнджлав» — об опасности атомной войны, его соотечественник Джон Франкенхаймер — «Семь дней в мае» — об угрозе новой войны. А мы почему-то робеем, никак не подступимся к фильмам о важнейших, крупных политических вопросах, волнующих человечество. Здесь наше документальное кино значительно активнее и оперативнее игрового...

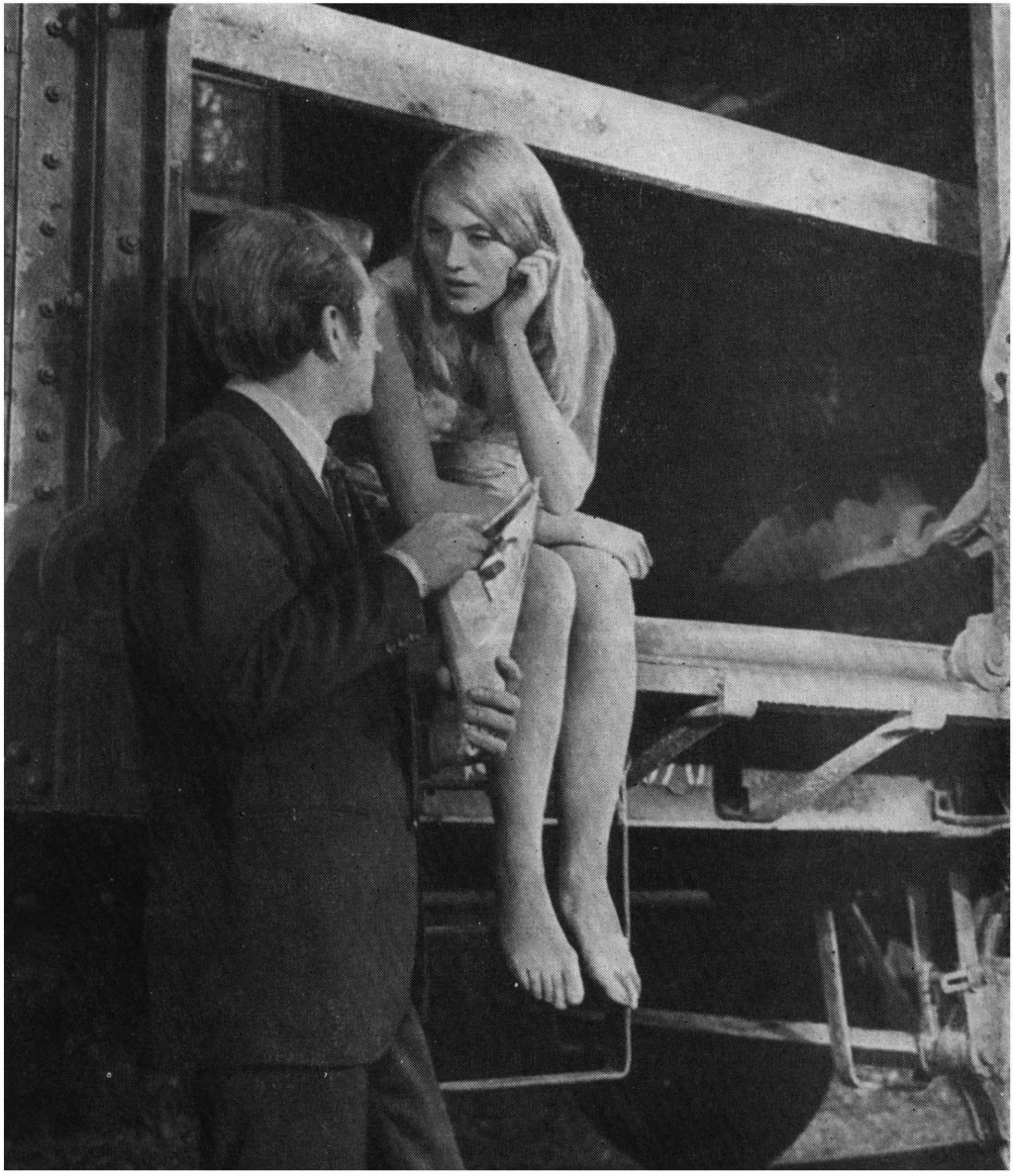




«Визит вежливости». Авторы сценария А. Гребнев, Ю. Райзман. Режиссер Ю. Райзман. Эскизы художника Н. Двигубского

«Солярис». По роману С. Лема. Авторы сценария Ф Горенштейн, А. Тарковский. Режиссер А. Тарковский. Кадр из фильма

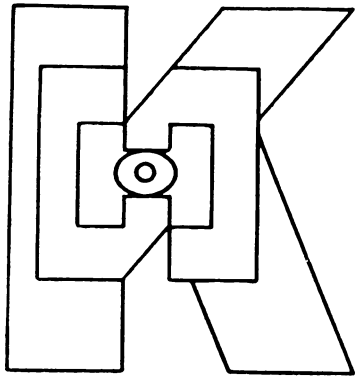
Снимает «Мосфильм»



«Ты и я». Авторы сценария Г. Шпаликов, Л. Шепитько. Режиссер Л. Шепитько. В ролях: Петр—Л. Дьячков, Люба — Л. Константинова

Снимает «Мосфильм»

«Старики-разбойники». Авторы сценария Э. Брагинский, Э. Рязанов. Режиссер Э. Рязанов. Е. Евстигнеев, Ю. Никулин, О. Аросева на фотопробах



Неизбежность полиэкрана

Я. Варшавский

В сотнях фильмов об Октябре, о Ленине, о партии коммунистов — среди них и прославленные шедевры, и полузабытые ленты, навсегда оставшиеся на полках хранилищ,— есть кадры, фрагменты, эпизоды, запечатлевшие события истории и чувства тех, кто ее, историю, делал. Нельзя ли соединить эти драгоценные крупицы с помощью полиэкрана? Такова была исходная позиция съемочной группы фильма «Наш марш», поставленного режиссерами Александром Шейном и Александром Светловым.

Работа над фильмом — мне кажется — приоткрыла возможности вариоскопического полиэкрана как нового ценного рабочего средства кинематографии. Этим возможностям — а не самому фильму — посвящены данные заметки критика, оказавшегося членом съемочной группы и потому видевшего открывшиеся возможности, так сказать, изнутри.

●

Мы хорошо помним, с каким успехом впервые выступала всюду пражская «Латерна магика» и как мало интереса вызвали ее дальнейшие постановки; мы видели на международных выставках эффектные короткометражные ленты с меняющимися очертаниями кадров. Эти киноаттракционы производили эффектное впечатление, но в общем-то «в рост» не пошли, серьезного продолжения не имели.

Почему?

Видимо, в искусстве живет и развивается не то, что возможно, а то, что необходимо. То, что необходимо нашему коллективному образному мышлению для охвата все более сложного жизненного содержания. Если полиэкран «сработает» в том смысле, что даст себя знать его необходимость для разработки сложных мотивов современности, если при этом он окажется достаточно прост, чтобы смотрелся миллионами людей, не став новой головоломкой,— тогда он «пойдет в рост».

Полиэкран-аттракцион умеет эффектно показывать, полиэкран-фильм должен научиться повествовать, мыслить. Доступно ли это ему?

В фильме «Наш марш» предмет полиэкранного рассказа — судьбы народные на крутых поворотах истории. Можно ли рассказать в двадцатиминутном фильме о том, на что не хватит и метража многосерийных эпопей?

Рассказать, конечно, нельзя; напомнить так, чтобы огромные зрительные залы снова эмоционально пережили то, что осталось в памяти народной,— можно. Даже в первом робком, ученическом опыте такого рода.

Можно, потому что полиэкран неожиданно возвращает нас к полузабытым свойствам немого фильма. К его интенсивности. Видимо, немое кино победило многие другие искусства благодаря большей интенсивности зрелища, действия, мышления. Ножницы монтажера немого фильма беспощадно отсекали все нейтральное, среднее, необязательное, оставляя суть, мотив, «зерно».

И вот первое, что открывает работа за монтажным столом полиэкранного фильма,— резко возрастает «цена киновремени», значимость каждого метра пленки. Режиссеры сокращают и сокращают отобранные фрагменты. Действует «инстинкт ритма». И мы словно возвращаемся во времена юности кино — такими короткими становятся планы в монтаже.

В прологе средствами плакатного фотомонтажа «сыгран» конец николаевской империи. Заметит ли зритель, какое время занимает этот эпизод? Он длится немногим более минуты. То есть примерно столько времени, сколько требуется, чтобы подняться на лифте на десятый этаж. Вот что несли, несут в себе ритмы немого кино. А теперь — полиэкранного фильма.

●

Немое кино довело до необыкновенной выразительности монтаж коротких, сверхкоротких планов. Знаменитый «русский монтаж» прославился на весь мир. В чем его назначение? Может быть, он понадобился режиссерам немых фильмов потому, что тогда не было полиэкрана?

Смотрим фрагменты «Броненосца «Потемкина». Расстрел на одесской лестнице. Гениальный эйзенштейновский монтаж останавливает взгляд зрителя на молодой женщине с пышными волосами, убитой солдатской пулей, на инвалиде, метнувшемся вниз по лестнице, на даме, растерянно укрывшейся зонтиком; режиссер открывает нам солдатскую цепь, показавшуюся на верхней площадке лестницы. Он много раз показывает нам то крупным, то общим планом горожан, солдат; вместе с режиссером вы окидываете взглядом всю картину расстрела толпы, потом вглядываетесь в ужасные подробности — окровавленная голова мальчика, беззащитное тело ребенка в коляске, лицо учительницы с вытекшим от удара нагайки глазом — и снова вы видите общую картину трагедии.

Режиссер словно «накладывает» кадр на кадр. А если бы Эйзенштейн мог воспользоваться полиэкраном и варноскопией? Неужели он не дал бы «сопряжения» общего плана шагающей безжалостной машины уничтожения, закрывшей для несчастных беззащитных людей весь мир, и крупных планов безногого инвалида, решительной учительницы, окровавленного мальчика?

Никто не вправе сказать, как поступил бы гениальный режиссер. И все-таки логика монтажа подсказывает: режиссер склеивал сверхкороткие планы для того, чтобы зритель испытал одновременность событий — они как бы совмещаются в нашем зрении и сознании; еще не погасла, не ушла из сознания одна страшная картина, как на нее накладывается другая, еще более страшная, — так и бывает в минуты катастроф.

Полиэкранный монтаж позволяет разглядеть подробности трагедии последовательно и охватить ужас происшедшего одним взглядом — одной мыслью. Здесь, для того чтобы показать надвигающуюся шеренгу карателей, не нужно было бы убирать с экрана кадр безногого инвалида или любую другую частность.

Полиэкран отвечает жажде и способности сознания видеть и целое и частности. В этом его «созвучность» современному сознанию.

●

Но разве только монтажные «краткости» доступны полиэкрану? Одно лишь возрождение ценностей немого кинематографа не может увлечь кинематографиста наших дней. Не по прихоти моды художник и зритель испытывают сегодня необходимость и в сосредоточенном, «долгом» мышлении, в «камерном» уединении.

Для фильма семидесятых годов спокойная уединенная беседа Губанова и Ниточкина так же органически необходима, как темпераментная массовка. Без того чтобы поглубже заглянуть в человеческие души, современное кино обойтись не может.

Как хорошо было бы «встроить» в фильм-плакат именно «тихие», разговорные сцены — это ведь плакат семидесятых годов...

Представим себе: Ленин — Щукин и Василий — Охлопков, потерявший сознание от

«Наш марш»

голода; или комиссар продэшелона из «Коммуниста», продающий обувку, чтобы разок поесть досыта; если бы можно было соединить такие «камерные» эпизоды с массово-батальными, в фильме полнее прописовалась бы тема: какими же идеалами, каким бескорыстием, какой чистотой душевной живет революция!

При этом выиграла бы полиритмия фильма; стало бы ясно, что полиэкран способен не меньше, а больше, чем обычный, сопрягать «сольное» и «оркестровое», частное и общее, «здесь» и «всюду». Тогда полиэкран никого не отпугивал бы шумной калейдоскопичностью, вовсе для него не обязательной.

Но для этого необходим другой объем фильма. А здесь единственная, кажется, «тихая сцена» — встреча солдата-фронтовика с женой — вносит чаемую ритмическую перебивку, лад интимно-лирического уединения и убеждает, что полиэкран еще многое найдет в сочетании массовых и сольных фрагментов.

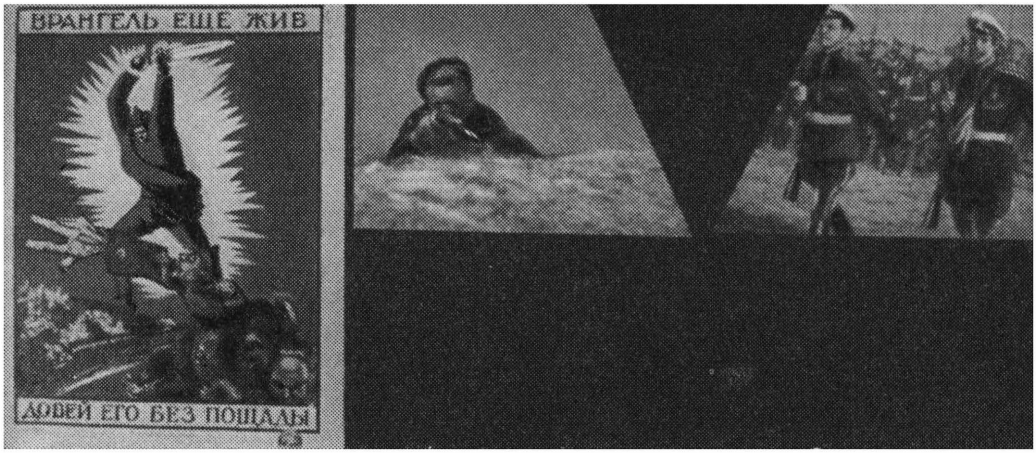
●

Прообраз кинематографического монтажа Эйзенштейн и Ромм находили в «Полтаве», в «Пиковой даме» Пушкина. Дело не в том, что учителем кинематографистов в этих и многих других случаях была литература — дело в том, что великая литература объяснила, как мыслит человек, и этим дала урок кинематографистам.

Режиссер полиэкранного фильма должен учиться «полиэкранно» мыслить у Толстого, у Маяковского. Описывая, скажем, скачки в «Анне Карениной», Толстой стремится к тому, чтобы читатель-зритель увидел «многоэкранное» событие одномоментно. Так человеческое сознание стремится охватить многоликость самой действительности.

Много ли фрагментов можно разместить и сочетать в поликадре? Столько, сколько фрагментов действительности схватывает человеческая мысль. А она совсем не всегда стремится «держать в кадре» что-нибудь одно. Она сравнивает, сопоставляет, «сопрягает», по слову Толстого, многое. «Сопрягать надо» — вот ключ полиэкранной драматургии и режиссуры. Сопрягать то, что ищет сближения, сопоставления в человеческом разуме.

Маяковский много раз писал о том, что мыслит кинематографично, строит образы по законам экрана. Любопытно, что в пьесе «Клоп», написанной после того, как был отвергнут киносценарий «Позабудь про камин», есть блестящие полиэкранные момен-



«Наш марш»

ты — скажем, автор перечисляет экраны, загорающиеся в момент голосования всей страны, всего мира — оживлять ли Присыпкина. И в «Москва горит» предусмотрено несколько экранов.

Маяковский мыслил, «землю всю охватывая разом»,— вот почему ему органически был необходим полиэкран.

Может быть, кинематографическая судьба произведений Маяковского сложится наконец счастливо тогда, когда режиссеры вспомнят про полиэкран. Представьте себе на полиэкране «Мистерию-Буфф», «Клопа» — как органично соответствует эта кинематографическая форма драматургии, да и всему творчеству Маяковского с его концентрированностью действия, обнаженной условностью, свободным сопряжением действия на земле и на небесах, широтой исторических панорам, движением из прошлого в будущее, в космические дали... Как хорош для этого полиэкран, вариоскопия на широком формате, в громадах Дворца спорта, стадионов!

●

Сегодня режиссер пользуется монтажом, как последовательной сменой кадров. Такой монтаж может быть повествовательным, метафорическим, может работать на зрительный трюк и т. д.— все эти возможности более или менее исследованы и описаны. Полиэкран открывает, кроме того, возможности монтажа «сопрягающего», монтажа-контрапункта, идущего параллельными рядами.

Кадры, так сказать, лейтмотивные и кадры сопутствующие — скажем, в эпизоде первых пятилеток, идущих под «Марш времени» Свиридова,— дополняют друг друга. И это позволяет зрителю свободно и естественно охватывать зрением-вниманием то, что происходит в поликадре. Фрагменты питерских революционных шеренг однородны по содержанию и потому схватываются зрителем естественно.

Но может быть и другая естественность поликадра, когда в нем сталкиваются, совмещаются фрагменты контрастные. Контраст так же естествен, легок для восприятия, как однородность. Можно было бы, скажем, монтировать в одном поликадре эпизоды продолжающегося 22 июня 1941 года мирного бытия страны на восточных ее рубежах и начавшегося кровопролития — на западных. И это был бы, можно предположить, выразительный поликадр.

Возможно монтажное сопряжение по сходству, возможно и по контрасту; монтаж при-

«Наш марш»

вычный — внутренний, последовательный — может быть дополнен внешним, сопровождающим, аккомпанирующим.

В поликадре естественно монтируется то, что естественно связывается в человеческом активно работающем сознании. Вот, пожалуй, общий ключ к полиэкранному монтажу.

●

Лубочно-шарманочный эпизод шествия дворцовых марионеток (пролог фильма «Наш марш») так органично сочетается со стихом Маяковского, что можно подумать: кадры подбирались к стиху, ритм стиха был взят за основу монтажа. Любопытно, что дело обстояло как раз наоборот — стихи Маяковского сами собой вспомнились тогда, когда эпизод был уже смонтирован. И даже слова «династию выплюнули» абсолютно точно пришлись на изображение, в котором поликадр «выплевывает» придворных.

Как же отвечает полиэкран стилю, ритмам Маяковского!

Юрий Левитан, читая отобранные строки Маяковского «под изображение», уже смонтированное, попадал в ритм монтажа без усилий. Кстати: вот редчайший голос, единственный, чем-то напоминающий голос Маяковского, такой же естественно-патетический, мягкий и сильный одновременно, музыкальный и начисто свободный от красивости, полный «моторности», энергии, движения, ораторский, площадной и в то же время утонченно красивый. Как жаль, что не делаются записи стихов Маяковского в чтении Юрия Левитана.

Мы привыкли называть его диктором, чтецом. Он настоящий художник, сделавший дикторство артистичным. Он сумел «дикторски» выражать беды и торжества народные. Один из тех случаев, когда мы с запозданием признаем искусством то, что пришло из прозы жизни, уличного плаката, радиопередачи, газеты и т. д., словом, из так называемых «низких жанров». Чтение Левитаном радиосводок намного артистичнее, чем исполнение стихов и прозы многими актерами и актрисами.

Мы хотели разыскать в архивах подлинную магнитную запись выступления Левитана 22 июня 1941 года. Ее не оказалось. Для «Нашего марша» он прочитал трагические строки о начале войны заново, стараясь вспомнить, как он читал их двадцать девять лет назад. Так сказать, «автоповторение».

Посмотрев фильм, оператор Юрий Сокол очень тонко заметил: «Если мы поместим

в обычный кадр сто человек, то зритель, увидев такой кадр, скажет: это сто человек. Если мы поместим в нескольких фрагментах поликадра те же сто человек, зритель скажет: это — народ». Верно! Эта экранная форма обладает некоей повышенной «обобщающей способностью». Она, видимо, представляет особый интерес для фильма, задуманного в поэтическом ключе, потому что свободно «связывает», «рифмует» разнородные изображения.

И для эпического многопланового сказания очень уместен был бы поликадр. Представьте себе эпос о Манасе, где действие происходило бы на разных «этажах» вселенной. Или фильм о Чингисхане, с сотнями колесниц, шатров, с тысячами коней, пылающими городами древнего мира.

Но и фильм вовсе не «постановочный», не «эффектный», сдержанный, скромный «фильм-песня», передающий тонкий ход ассоциаций, вызываемых музыкой, мог бы получиться в этом строе. И фильм, родственный вертовской «Киноправде»,— фильм-газета, политически целеустремленно показывающий полифонию современной жизни.

И фильм-фельетон, выполненный в манере эксцентриады Леонида Гайдая. Есть что поискать режиссерам на этой рабочей площадке!

●

Многие фильмы мало-помалу приучили нас к слабой интенсивности зрелища. Талантливый режиссер стремится к тому, чтобы дать в «минимуме» метража максимум нового содержания.

Звук, пришедший в кино, позволил увеличить интенсивность фильма, сопрягая видимое и слышимое, а не просто повторяя на фонограмме то, что несет в себе изображение. Известная «Заявка» Эйзенштейна, Пудовкина и Александрова (1928) имела целью расширить художественные возможности экрана именно контрапунктом, а не простым сложением изображения и звука. Увы, режиссура чаще всего лишь добавляла к видимому слышимое.

Полиэкран снова требует интенсивного восприятия — повторы, длинноты, «разжевывание» были бы здесь непереносимы.

●

Широкий формат — не просто новое удобство, а новое художественное средство кино. Нельзя смотреть фрески Сикейроса, Ороско в миниатюрном воспроизведении — в них ведь сам размер образен. Нельзя смотреть полиэкранный фильм на обычном, тем более на телевизионном экране. Формат тоже может передавать нечто существенное, образное, выражать смысл, не сводимый к «пересказу». Надо научиться использовать формат в кино так же, как используется звук, цвет.

Вообще, конечно, надо специально снимать для полиэкрана, только тогда можно будет разведать как следует, на что он способен.

●

Самое, мне кажется, неинтересное в фильме — арифметическое сложение, прибавление к тому, что уже содержится, уже выражено в кадре. Например: к кадру разгона июльской демонстрации («Октябрь») «приплюсованы» два пулемета. Не знаю, хорошо ли это. Ведь пулеметы уже присутствуют в эйзенштейновском кадре по правилу «часть вместо целого», они показаны тем, как падают люди на Невском, сраженные пулеметными очередями. Это все равно, что вставить еще одно слово в поэтическую строку или прибавить «Эх!» к монологу актера. Но можно понять режиссеров — хотелось испробовать сочетание различных планов.

●

Годится ли полиэкран для фильма, неторопливо исследующего тонкие нюансы человеческого характера? Или, может быть, для такой кинематографической формы уместны другие объекты познания — скажем, те, что интересовали Маяковского, Брехта,—крупные социальные явления? И у Маяковского и у Брехта художественная форма обнажена, откровенно условна. Есть что-то от обнаженной условности и в полиэкране, в вариоскопии.

А может быть, эта форма представляется более условной, чем обычный экран, только с непривычки. Гораздо более условно, в конце концов, рассматривание огромного разнообразного мира через одно-единственное неизменное и неподвижное «окно». Вот уж, действительно, условность!

●

До Дзиги Вертова хроника рассказывала, что где произошло. Поэтически-ассоциативный монтаж Вертова, как тогда же заметил В. Шкловский, лишил кадры информационности в прежнем смысле слова. Они потеряли адрес, отметку времени. Можно ли, то есть выигрышно ли, информационную хронику «рассказывать» с полиэкрана? Не станет ли здесь материал непременно по-вертовски абстрактно-поэтическим?

А если режиссер специально выстроит информационно-хроникальный фильм так, чтобы наиболее полно, всесторонне рассказать о каком-нибудь событии — скажем, о том, как одновременно работают службы космического старта? Это было бы ошеломляюще интересно и совершенно не имело бы прецедента в прошлом.

Эйзенштейн поэтически восхищался согласными действиями большого коллектива, наводящего понтонный мост. В возможностях полиэкрана — такой сюжет, такая поэтичность.

●

Не найдя сразу применения сюжетно-осмысленного, полиэкран давно просачивается в фильмы обычные на правах чрезвычайного аттракциона. Так, в американском фильме «Полуночный ковбой» он использован для того, чтобы в эпизоде ночного сборища нью-йоркской богемы создать ощущение необычности, непонятности, иррациональности происходящего. Скучающие нью-йоркцы для того и собираются в каком-то ночном прибежище, чтобы выскочить из скучищи обыденщины. Но как создать «необычное» там, где его нет? Колышутся странные расписные покрывала, на столе стоят сэндвичи, которыми состоятельные организаторы вечеринки угощают приглянувшихся им бездомных подонков, выуженных из ночных забегаловок. Для подонков такое угощение и впрямь — непонятная эксцентрика. Это прагматическая, чисто американская, точно взвешенная необычность. Но нужна и неожиданность непонятная. Для этого применен полиэкран. Одно и то же изображение — лицо «полуночного ковбоя» — раскладывается на несколько планов, они сумбурно соединены, как в «сюре».

Итак, еще одно средство для «сюра». Обидно незначительное применение.

●

Надо было отобрать несколько поликадров для художников, делающих рекламный плакат. По старинной традиции, такой плакат должен передавать образ фильма. Художник сделал много хороших, эффектных композиций — но, как ни странно, ни одну из них не удалось сделать «зеркалом» фильма. Каждая проигрывает в фотостатике.

В сущности, это хорошо. Истинно кинематографический кадр и должен проигрывать в статике. Должен даже умирать в неподвижности, как рыба, вытащенная на берег.

Между прочим, классический, ставший знаменитым кадр-плакат, кадр-символ — Чапаев за пулеметом на тачанке — отсутствует в фильме. Братья Васильевы его не ставили и не снимали. Его сочинил и снял фотограф группы. Удивительная группа — в ней и фотограф был истинным соавтором!

●

Работа над полиэкранным фильмом, мне кажется, может быть только коллективной — коллективной во всех звеньях, на всех этапах, и вот почему: нельзя придумать что-либо «сценарное», если задумке не найдено хотя бы первичное, приблизительное экранное решение; любая перестановка какой-либо детали, фрагмента поликадра немедленно отражается на его смысле, значении — здесь очень хорошо видна образная значимость формы, каждой ее подробности. Авторами фильма здесь в самом деле являются все члены съемочной группы.

Вот как, к примеру, складывался первый эпизод фильма: один участник съемочной группы предложил строить «нисхождение царизма» на кадре из немого фильма «Дворец и крепость» — важная процессия спускается по дворцовой лестнице; другой предложил «пропустить» процессию сквозь фасад царской тюрьмы; третий — сопровождать шествие простонародной, грустной и наивной музыкой народного инструмента — шарманки из «Донецких шахтеров»; еще один участник группы «перечеркнул» путь шествия встречным движением солдатских колонн, истребляющих друг друга — в духе плаката или лубка; еще один посоветовал «опрокинуть» изображение замершего, «марионеточного» шествия, будто не имеющую веса картинку,— опять-таки по-плакатному. Любопытно, что все предложения исходили от людей различных кинематографических специальностей — режиссера, художника, оператора, сценариста, монтажера.

Это напоминает хорошую студийность — способность работать коллективно, не чванясь специальностями и должностями.

●

Второй после «Нашего марша» вышедший в широкий прокат полиэкранный вариоскопический фильм — «Интернационал» — это продолжение активной разведки новых возможностей экрана. Его ставили те же режиссеры А. Шейн и А. Светлов (сценарий А. Бовина, В. Горохова, А. Шейна); «раскадровка», играющая здесь особенно заметную роль, снова сделана художником А. Брусиловским. Авторы посвятили свой фильм XXIV съезду КПСС.

Фильм выстроен сюжетно, однако сюжет здесь особого рода и строения: героиня фильма — бессмертная песня, слова которой сложены поэтом-коммунаром ровно сто лет назад, в июне 1871 года. Песня живет удивительной жизнью — она стала как бы музыкальным лейтмотивом века, участницей поворотных событий в судьбах народных. Кинорассказ о песне коммунаров, естественно, выстроен как рассказ о грандиозных потрясениях истории, о пролетарских победах.

Теперь не может быть сомнения в том, что советская кинематография пополнила свой арсенал новым выразительным средством, предназначенным для крупного разговора о крупных явлениях жизни. Для широкого панорамирования по времени и пространству. Для страстного политического призыва, обращенного к громадным аудиториям.

Если телевидение успешно соперничает с камерным кинофильмом и даже пугает иных режиссеров тем, что переманивает зрителей, отучает их ходить в кинотеатры, то с фильмом полиэкранно-вариоскопическим ему не конкурировать. Такой фильм в маленький экран никоим образом не втиснешь. Он — площадной, его природа требует массового или как говорили в старину, «соборного» восприятия.

«Интернационал» ведет речь о том, как массы творят историю, о ее «звездных часах». Великолепны эпизоды, где бессмертное Знамя Коммуны переходит эстафетой от героических парижан к советским людям. Естественная и торжественная символика фильма сродни образности знаменитого монумента Веры Мухиной, ставшего эмблемой «Мосфильма».

Сильное впечатление производят кадры классовых боев в буржуазных странах Запада и Востока, сливающиеся в некую зримую полифонию. Особенно удались авторам трагедийно-сатирические эпизоды, где кровавые шуты истории Муссолини и Гитлер, выполняя «социальный заказ» империализма, поджигают мир. Фильм превращает их в «карточных королей»; Гитлер одним и тем же истерическим жестом отправляет в мясорубку войны полчища послушных марионеток, а потом словно защищается от обрушившихся на него могучих карающих сил.

Повышенная «знаковая» способность обобщать, открывшаяся в полиэкранном строении фильма, дает о себе знать в таких эпизодах в полную силу. Меньше захватывает фильм там, где демонстрируются статичные изображения — скажем, репродукция классической «Свободы на баррикадах» Делакруа. Думается, полиэкран — не стенд для репро-

дукций живописи или графики. Изобилие текста, дублирующего изображение, подчас вносит в фильм риторику. Но не забудем, что идут первые «пробы пера» — полиэкран сейчас примерно в том «возрасте», в каком были в конце двадцатых — начале тридцатых годов первые звуковые ленты...

По сравнению с «Нашим маршем» в «Интернационале» больше заново снятых, не фильмотечных кадров; среди них эпизод, снятый в Париже на месте последней баррикады Коммуны. Но это лишь начало специально полиэкранных съемок.

Уже можно назвать несколько режиссеров, проявивших творческий интерес к полиэкрану и вариоскопии. Среди них — Ю. Герштейн, занимавшийся несколько лет назад такого рода опытами (незавершенными) на одной из студий. Он строил полиэкранное изображение на пленке обычного формата, то есть доступной любому кинотеатру. Такой формат позволяет получить менее эффектное изображение, но делает прокат полиэкранного фильма возможным всюду.

Режиссер и оператор И. Грек сделал небольшую вариоскопическую ленту для советского павильона на ЭКСПО-70 в Осака. Для этой же выставки режиссер К. Домбровский («Центрнаучфильм») сделал ленту для экрана особой формы. Видимо, новые и новые режиссеры будут увлечены только еще открывающимися возможностями — надо совместно, сообща научиться рассказывать с помощью полиэкрана то, что органически близко его природе.

Хочется сказать поэтому, что полиэкранное строение фильма — как всякая художественная структура — имеет и свои преимущества и свои «зоны риска». Полиэкранному изображению «податлива» высокая патетика, и это одно из самых привлекательных его свойств. Однако режиссер должен быть начеку: как бы патетика не обратилась в риторику, не потеряла внутреннюю теплоту. Стих Маяковского был не только патетичен, но и сердечен — вот хороший камертон для полиэкрана.

Полиэкран возбуждает у режиссера и художника-постановщика жадность к зрелищным аттракционам. Очень хорошо! Но и здесь надо быть начеку. Вот справка: в «Нашем марше» было смонтировано 1800 метров обычных, моноэкранных изображений. Зрители отмечали естественность восприятия. В «Интернационале» смонтировано уже 2500 метров «обычной» пленки. Пожалуй, фильм перенасыщен изображениями.

«Монтажное перенасыщение» может привести к смутному, расплывчатому, безэмоциональному восприятию.

Видимо, режиссер должен следить за тем, чтобы ритмы фильма не «обгоняли» эмоциональную реакцию зрителя. Если зритель успевает в лучшем случае «получить», но не пережить информацию с экрана, тогда требуется режиссерская корректировка.

Но вообще-то секрет здесь, видимо, не в количестве смонтированного материала, а в его построении. В трудах выдающегося исследователя образного мышления А. А. Потебни находим наблюдение: «Сознание не имеет места только для бессвязной множественности; оно не тесно для разнообразия, члены коего разделены для нас известными отношениями, приведены в порядок и связаны... Чем выше развитие духа, чем тоньше отношения, которыми он связывает между собой отдельные мысли, тем более расширяется сознание даже для представлений, которые связаны между собой уже не пространством или временем, а внутреннею зависимостью»*.

Вот полезная формула для режиссера полиэкранного фильма.

●

Любопытно, как естественно переходит такой фильм от изображения откровенно-условного — скажем, карикатурного портрета палача Коммуны Тьера — к кадрам документальным. Едва ли фильм традиционного строения позволил бы режиссеру так свободно «играть жанрами». Здесь таится не-

* А. Потебня. Мысль и язык. Одесса, 1922, стр. 103—104.

«Интернационал»

кий секрет полиэкрана, секрет многообщающий.

Уже «Звенигора» А. Довженко тяготела к полиэкрану. Да и в «Земле» этот экранный строй проступает сквозь устоявшиеся к тому времени художественные формы. Недаром последней раскадровкой, сделанной рукой Александра Петровича мелом на грифельной доске, был триптих — эскиз для «Поэмы о море»*, поставленной Ю. И. Солнцевой. Художественная новизна готовится долго, коллективно, преемственно.

Условное изображение (эмблема, шарж, вторжение графики) как бы прерывает счет времени, освобождает режиссера от строгих законов привычного пространства. Он получает возможность свободно манипулировать и ходом времени и местами действия; он подчиняется лишь законам поэзии.

●

Вообще то, что можно назвать режиссерской игрой, пронизывает, конечно, любой фильм. Любой талантливый фильм. Но традиционная структура «скрывает» игру режиссера: он «умирает» в творчестве актера, оператора. Его можно «не заметить». Неда-

* Эскиз был напечатан на обложке журнала «Искусство кино» № 1 за 1957 год.

ром любимцем зрителя всегда оказывается актер — он весь перед тобой.

В полиэкранном фильме дело обстоит иначе. Здесь режиссерская фантазия, монтажная игра кадрами, планами демонстративно выступают вперед. Все это ясно видно, и режиссура уже не умрет в других компонентах фильма. Она неизбежно становится очевидной и эстетически интересной каждому зрителю, не только специалисту. Полиэкранная кинематография — явно «режиссерская».

●

Правила хорошего киноведческого тона требуют искать происхождение всех кинематографических ценностей в литературе, в изобразительных искусствах. Ни в коем случае не в театре. Это инерция той поры, когда кино воинственно отделялось от театра, как колония от метрополии.

Что и говорить — театральщина в кино ужасна! Но ведь она ужасна и в театре.

Литература и изобразительные искусства в самом деле дают кинематографии бесконечно многое. А все-таки родным отцом кино был и остается театр. Даже сегодня это чувствуется, когда дитя во многих отношениях далеко ушло от родителя. Даже полиэкранное кино имеет некие прообразы в театре наших дней. Возьму примеры из спектаклей самых молодых театров, хотя можно было бы увеличить список намного.

Разве не по принципу полиэкрана построены те эпизоды в спектакле театра «Современник» «Большевики», где самые настоящие солдаты — неактеры — несут караульную службу на просцениуме, в то время как в глубине сцены актеры играют драму-спор? Солдаты и актеры существуют как бы в разных отсчетах времени — на просцениуме сегодняшние, в нынешней воинской форме, а в глубине сцены персонажи 1918 года. Причем солдаты и актеры как бы не видят друг друга, они словно помещены в разные планы одного поликадра. Зато зрители ясно видят и полностью принимают это условие режиссерской игры.

Спектакль «А зори здесь тихие...» в постановке Юрия Любимова в Театре на Таганке насыщен полиэкранными монтажными сцеплениями. Девушки-зенитчицы, изготовившиеся к бою с гитлеровцами, экранно «совмещены» с идущими на них фашистами; они как бы «вписаны» в один кадр. Планы фронтовые монтируются с планами прежней мирной жизни, и сценический «полиэкран» сочетает два времени действия. А потом режиссер возвращает погибших солдаток в строй, утверждая плакатно-патетический образ бессмертия героинь.

Примеры такого рода неисчислимы в спектаклях Г. Товстоногова, Л. Варпаховского, В. Плучека, Б. Равенских, М. Захарова. И это не удивительно — художественные идеи возникают и развиваются почти синхронно в разных искусствах, когда приходит их час.

Полиэкран учит видеть мир широко, многопланово — и это не случайная находка, а художественная проблема современности. Ведь мы живем в мире, где так очевидно «сегодняшнее» связано со «вчерашним» и определяет «завтрашнее».

По сравнению с обычным экраном, полиэкран более «брехтовский» — он распахнут, как сцена без занавеса, ясно, отчетливо видны и события — предмет рассказа — и рассказчик.

Вообще полиэкранный фильм примерно так же отличается от моноэкранного, как спектакль Е. Вахтангова или В. Мейерхольда — от традиционного, мхатовского. Полиэкран, подобно вахтанговской или мейерхольдовской сцене, открыто демонстрирует: вот место действия художников, инструмент в руках режиссера, предмет высокой творческой игры. Для такого, скажем, спектакля, как «Дни Турбиных», театр как бы воздвигал «четвертую стену», и это тоже было волшебство искусства, удивительное, почти магическое; в новом театре и новой кинематографии складывалась другая художественная система. Это была новая модель сложного современного мира, не скрывающая, что она — модель, а не кусок оригинала.

●

И обязательно хочется сказать, что полиэкран создан не только для фильмов-плакатов. Легко представляешь себе, скажем, лиричный, полный юмора, мягкий и в то же время патетичный полиэкранный рассказ о Василии Теркине и о Теркиных вокруг нас... Почему бы не перенести на полиэкран запечатленное на фото бесподобное актерское исполнение «Теркина» выдающимся артистом Дмитрием Орловым, соединив его с документальными кадрами военных лет? Это был бы фильм-поэма.

Так и просится на полиэкран широкая русская песня. Почему бы не сделать фильм-концерт о русской песне, подхваченной на всех континентах? Здесь возможности полиэкрана раскрылись бы иначе.

Полиэкранный фильм может греметь, как марш, и тихо рассказывать, как задушевная песня. Он может быть выстроен, как гимн «Интернационал», а может стать местом действия фантастической, юмористической, эксцентрической «Аэлиты» Алексея Толстого. Представьте себе героя этой чудесной повести демобилизованного красноармейца, прочитавшего объявление о космической экспедиции и возмечтавшего о Луне, где сегодня хозяйничает наш Луноход. Великолепные получились бы приключения — космические, музыкально-юмористические, документально-публицистические... Интересно!

Экранные вести ● Экранные вести ● Экранные вести

Повесть Елизаветы Драбкиной «Черные сухари» экранизирует режиссер Герберт Раппопорт. Это будет совместная постановка студий ДЕФА (ГДР) и «Ленфильм». О принципах экранизации постановщик говорит:

— Елизавета Яковлевна Драбкина в предисловии к своей книге пишет: «Главная цель моя — передать дух великой эпохи, о которой идет речь». Режиссерский сценарий, с одной стороны — литературное произведение, с другой — экономическая партитура и, конечно, режиссерская исповедь. Это не законченное произведение, а определенный этап на длительном пути приближения к готовому произведению.

В фильме несколько тем: красный поезд, в котором везут в Берлин мешки с сухарями; любовь русской девушки Тани (Н. Варлей) и немецкого солдата Курта (Р. Иозвич)... Мы вынуждены были отойти от скрупулезного прочтения книги Е. Я. Драбкиной, что естественно при киноэкранизации.

Возникла идея — сделать центром нашего рассказа становление и развитие отношений между Таней и Куртом. Я надеюсь, что мы сумеем сделать художественное произведение, которое окажется интересным для самых разнообразных зрителей, и прежде всего для молодежи, но мы должны приложить все усилия к тому, чтобы зритель в рассказе о любви наших героев увидел не только его фабульную сторону, но и отражение некоторых значительных событий начала века; чтобы он проникся уважением к усилиям молодой Советской республики, направленным на утверждение всемирной дружбы трудящихся разных народов.

В исторической ретроспективе нам прежде всего важна не внешняя сторона — костюмы, скажем, или виды улиц того времени. Интересно другое — высокий уровень отношений людей к тому, что тогда происходило, температура их отношений к политическим событиям, к судьбам человечества в двадцатом веке.

●

Ян Фрид приступил на «Ленфильме» к постановке картины «Прощание с Петербургом» по сценарию Анатолия Гребнева. В сюжете сценария использованы малоизвестные страницы биографии Иоганна Штрауса, связанные с его первым приездом в Россию в пятидесятых годах XIX века. Это обстоятельство само по себе вносит свежую струю в киноштраусиану. Вопреки установившейся традиции фильм не ставит перед собой задачи изобразить в хроникальных сценах и эпизодах всю жизнь Штрауса. Картина расскажет о событиях, происшедших в течение одного года. Они образуют драматургическую новеллу, от которой протягиваются живые нити в прошлое и будущее «короля вальсов». Анатолий Гребнев, как бы полемизируя с жанром «биографических фильмов», населенных, как правило, множеством знаменитых (но безликих на экране) исторических лиц, пользуется стилистикой и приемами камерной картины, не претендующей на вос-

создание широкого общественно-музыкального фона эпохи.

Центром сюжета является несчастная любовь Штрауса к юной аристократке Ольге Смирницкой, пробующей свои силы в музыкальном творчестве. Сценарист вводит в сюжет подлинные письма Штрауса к возлюбленной. На концертах Павловского воксала предстанет тридцатилетний Штраус, простодушный, наивный, экспансивный, еще не осененный ореолом гениальности, делающий свои первые шаги по ступеням мировой славы. Русская публика восторженно оценила его композиторский и дирижерский талант. Штраус, в свою очередь, проникся горячей симпатией к дотоле ему неизвестной стране, стал поклонником и пропагандистом музыки М. И. Глинки, окруженного в ту пору атмосферой недоброжелательства со стороны официального Петербурга.

●

О становлении Советской власти в Грузии расскажет фильм «Думы матери», который ставят режиссеры Ш. и Н. Манагадзе по сценарию С. Жгенти (сценарий был опубликован в «Искусстве кино», 1970, № 1). В центре фильма — образ женщины-матери, чья судьба неразрывно связана с исторической судьбой своего народа, своей Родины.

Режиссер Шота Манагадзе рассказывает: «На экране пройдет вся жизнь героини — от восемнадцати лет до восьмидесяти. Меня привлекла к сценарию возможность отдать долг, который испытывает каждый человек, каждый из нас — долг к матери.

К образу матери обращались и Максим Горький, и Илья Чавчавадзе, и Карел Чапек. Этот образ не может не вдохновлять художника, не может не вызывать у него душевного трепета, волнения, потому что этот образ — всегда философский, всегда связанный с лучшими человеческими качествами. Я думаю, что и для сценариста Сулико Жгенти «Думы матери» — это долг его жизни. Мне кажется, что в героине угадываются черты его матери (кстати, она была первым читателем сценария, когда он только создавался). И еще мне кажется, что эта работа Жгенти, быть может, лучшая, потому что тема согревала его и трогала по-особенному. В фильме меня увлекает также возможность показать время в его движении, вернуться мысленно к первым годам Советской власти. Мне хочется посмотреть на людей и события как бы глазами очевидца тех лет...»

●

На киностудии «Грузия-фильм» идут съемки фильма «Перед рассветом» по сценарию Р. Чейшвили. Режиссер картины — К. Мгеладзе, поставивший недавно «Свет в наших окнах».

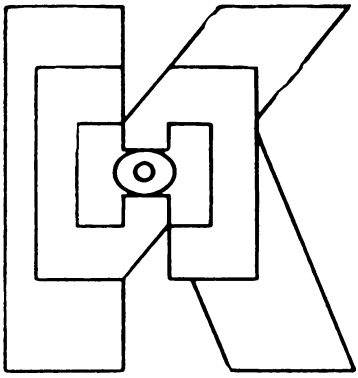
В новой работе авторы рассказывают о событиях реальных — о том, как в 1919—1921 годах в Рача-Лечхуми вспыхнуло крестьянское восстание, направленное против политической линии меньшевиков, которую они пытались проводить в этих местах.

— Герой ленты, — рассказывает режиссер, — реальное лицо — Парнаоз Морчадзе, анархист и бунтарь, возглавивший крестьян Рача-Лечхуми в их стихийной борьбе. Отряды, действовавшие под его началом, устраивали нападения на поезда, защищали крестьян от притеснений и при этом часто несли огромные человеческие жертвы. Морчадзе был защитником и любимцем бедного люда, его кумиром и героем: и народ часто спасал его от властей, от преследований, от верной гибели.

Не сразу действия Морчадзе облеклись в сознательные, организованные формы. Перелом наступил только после того, как его отряд стал получать конкретные задания тбилисских большевиков. Морчадзе был не очень «подкован теоретически», недостаточно четко ориентировался в политической ситуации, но он поверил большевикам. Личный героизм, отвага, отчаянная храбрость принесли ему безграничную любовь простых крестьян. Перед нами стоит задача совмещения элементов историко-героического, приключенческого и психологического фильмов. Стилистика будущей картины находится в полной зависимости от того, насколько удачно мы сможем объединить эти разнородные элементы. Интересно, что в работе над фильмом «Перед рассветом» я столкнулся с новой для себя проблемой. А именно — определение ритма, темпа будущей картины во время съемок. Исправить что-либо в монтаже будет, думается, почти невозможно. В отличие от многих других фильмов и от моих предыдущих, в частности, монтаж в этом смысле мало что здесь прибавит...

И еще одна проблема, которую приходится решать со всей серьезностью, — точность воспроизведения характера эпохи, примет быта. К сожалению, иконографических материалов до наших дней дошло мало. Кто тогда думал об их сохранности! Поэтому очень многие простые факты и простые вещи оказалось трудно восстановить. Например, какие погоны тогда носили? Какой была форма у милиции? Это мелочи, конечно, но мелочи весьма существенные для фильма, который рассказывает о действительных событиях.

Героя нашего фильма Морчадзе играет молодой актер из театра имени К. Марджанишвили Гурам Пирцхалава. И мне кажется, что он обладает всеми качествами для создания этого героического образа. В остальных ролях снимаются актеры, известные зрителям по многим грузинским фильмам, — Т. Арчвадзе, С. Багашвили, Л. Пилпани. В эпизодических ролях мы решили занять жителей Рача-Лечхуми и Имеретии, где проходят наши съемки. Оператор картины — Ф. Высоцкий, один из старейших операторов студии «Грузия-фильм».



Пространство трагедии

Григорий Козинцев

Новая постановка никогда не являлась для меня чисто профессиональной работой; речь шла не об одном лишь применении к делу специальных знаний или опыта. Приходилось как бы начинать жить заново. События и судьбы, иногда выдуманные столетия назад, врывались в твою жизнь, занимали в ней все большее место. И случалось так, что вымышленное начинало казаться действительным: день за днем открывались все новые совершенно реальные черты особого мира, людей, его населявших.

Чей-то чужой мир сливался с твоим. Так начинала образовываться плоть кинематографических образов, слова становились видимыми.

А потом самое натуралистическое искусство — фотография — схватывало на лету жизненное движение, оно переходило со страниц книги на экран.

Чего только не случалось по пути такого перехода. Что только не примешивалось к делу. Оживала память: прочитанные книги; страны, где ты бывал; детство; спор с товарищами или с самим собой — все участвовало в труде.

Необходимо было спорить с фильмом, который ты вчера увидел, с людьми, которых уже давно нет на свете. Профессиональные навыки и опыт не только не помогали, а мешали; нужно было выйти за пределы профессии, опровергнуть опыт. Нужно было учиться. Приходилось учиться каждый день. Брать уроки у мастеров, которые, казалось бы, не имели прямого отношения к твоей работе,— они-то учили больше всего. Нужно было готовить уроки и огорчаться двойке: ты ее сегодня сам поставил себе за сочинение, которое десятилетие назад сдал на пятерку — так тогда казалось.

Возникало множество самых противоречивых чувств и мыслей. Но ты — лицо, «в дальнейшем именуемое режиссером» (как пишется в типовых договорах), и организация, «в дальнейшем именуемая киностудией», поручила тебе постановку. С какого-то дня твои мысли и чувства были заприходованы и спланированы. Счетчик включен: постановка началась. Однако мысли и чувства не желали подчиняться графику, и многое осталось за пределами ежедневной выработки изделия, именуемого «кинофильм».

Тогда к записям — наброскам мотивов сценария и постановки — прибавлялись другие, они относились иногда к тому, что было сегодня на съемке, иногда к прожитому дню. Записи росли, некоторые собирались вместе, другие так и оставались разрозненными — листками дневника. Я вел его во время постановки «Короля Лира» в кино. Первым вариантом этой работы был спектакль (Большой драматический театр имени Горького, 1941), вторым — глава книги «Наш современник Вильям Шекспир» (1962), третьим — фильм (1967—1970).

1

Чем больше я тружусь над картинами, которые называют историческими, тем меньше понимаю смысл такого определения. Все связанное со старинным антуражем я давно стараюсь нейтрализовать, показать скромнее, незаметнее. Границы, разделяющие эпохи, могут быть подчеркнуты, но их можно и сгладить. (Во что вглядываться: в покрой платья или в лица людей?) Особенно не ясны рубежи времени в шекспировских произведениях, действие которых будто бы происходит в старину.

Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет...

Строчки Анны Ахматовой объясняют такие запутанные процессы.

●

Обратимся к самой вещи. Пьеса «Король Лир», места действия: дворец короля, замок герцога, шалаш для свиней, проезжая дорога по пути в Дувр, вселенная.

Костюмы: предел роскоши и самые грязные лохмотья.

Реквизит: корона, карта государства, веревка для повешения.

Время действия? Согласно авторским указаниям тогда клялись Аполлоном и Юноной, крестили детей, в армии существовал чин капитана. Кроме того, автор считал, что события происходят в доисторические времена.

Что же делать?.. Видимо, найти хотя бы некоторые точные даты. Например, события имели место не позже смерти автора. Ну а не раньше какого? Не раньше появления государств и идеи обожествления монарха.

●

Задача в том, чтобы внутреннее действие, напряжение исследования жизни не обрывались в конце фильма, а продолжались в духовном мире зрителей: не показать, а пробудить.

●

Дружба связала меня с художником Вирсаладзе еще с «Гамлета». При мысли о том, что мы опять вместе трудимся, на душе становится легче.

— Главное, чтобы всего было мало,— сказал Сулико Багратович при первой встрече.

Итак, пусть всего будет мало.

Постараюсь понять, что значат эти слова. Может быть, что-нибудь придет на память?..

Японские записи

Небольшой двор, огороженный невысокими глиняными стенками с маленькой крышей из черепицы. На земле, покрытой светлым гравием, лежат — далеко один от другого — несколько камней различной формы. У края двора на деревянном помосте сидят люди; они оставили обувь по японскому обычаю у входа и, свесив вниз ноги, молча, не двигаясь, смотрят на землю.

Место — одно из самых знаменитых в Японии; посещение его включено в каждый из путеводителей.

Еще не разобрав толком, на что же нужно обратить внимание, я снимаю ботинки и занимаю свободное место.

Воздействие каменного сада начинается с ощущения светлой пустоты, скупости отдельных форм. Элементов в этой картине, замкнутой рамой из глиняных стен, ничтожно мало, но каждый из них отличен, у каждого свой характер, взаимосвязь с другими. Гравий уложен параллельными, прямыми линиями; вокруг камней расходятся концентрические круги (другая укладка гравия); круги вписываются в прямые. Камень, пустота, два приземистых камня прислонены, как бы вросли в остроугольный обломок, опять пустота, иной объем. У одних камней гладкая, отшлифованная временем поверхность, у других — шероховатая.

Чередование пустоты и отдельных форм заключает в себе какой-то глубокий, не просто уловимый смысл. В каменный сад всматриваешься, как вслушиваются в музыку: гармония пространства захватывает, открывается закономерность построения, ты начинаешь жить ритмом, данным тебе художником.

Уже нет камней и дорожек, прорытых в гравии; первые, самые простые ассоциации

наполняют живым содержанием отвлеченные формы: море, бесконечное движение потоков воды, чередование прилива и отлива. Камни неровной формы кажутся скалами, выросшими над пучиной. Ритмы меняются, открываются во всем их различии каменные острова, оазисы в бесконечности водяной пустыни. Ощущение покоя, осмысленного движения жизни захватывает. Это — океан. Япония, увиденная с высоты птичьего полета.

Что-то произошло. Свет дня изменился, или, может быть, глаза уловили новое: потоки сменили свое движение, точка обзора переместилась. Иной смысл: целые материки, миры поднялись из океана, выросли над океаном. Или над облаками. Вселенная, планеты в космосе...

Терпеливый и любезный гид осторожно дотрагивается до моего плеча: время, к сожалению, на исходе, мы задержались здесь чересчур долго, программа не будет выполнена.

Мне трудно уйти отсюда, я ведь увидел совсем немного. У меня только начали открываться глаза, я лишь прикоснулся к существу произведения, а оно неисчерпаемо, неуловимо словами. И все, что приходило мне на память,— лишь несложные ассоциации. Дело не только в нем самом, в том, что заключено в нем, но и во мне, в том, что оживает во мне при соприкосновении с искусством.

С гравием и несколькими камнями.

Старинные слова философов о бесконечном самораскрытии и саморазвитии природы, подобной вечным теченьям океана.

●

Каменный садик находится в городе Киото, древней столице Японии; он занимает тридцать метров с востока на запад и десять метров с юга на север. Его создал из пятнадцати камней художник и садовод Соами, умерший в 1525 году. Каменный сад входит в границы храма Риоанджи.

А рядом пышное великолепие дворцов, храмов, вилл, садов, изысканность форм, нагромождение деталей, ярусы пагод, горбатые мостики над зеленой водой с золотыми рыбами (мостики и рыбы, а не мосты и рыбки!), карликовые сады и игрушечные оранжереи, где все придумано, каждый цветок искусствен, всякое живое движение размерено, замкнуто заранее задуманным размером, терпеливо выращено в насилии над естественным. Здесь даже луна загнана в пруд, чтобы, отразившись в нем, точно в назначенный час стать деталью декорации для постановки «чайной церемонии» на террасе.

День, время премьеры: вечер пятнадцатого августа в полнолуние.

●

Как иногда сложно простое и как совсем просто сложное.

Речь пойдет о пении соловья. Неужели после описаний поэтов можно услышать в нем что-то новое, еще неизвестное?.. Мне удалось услышать щекот и посвистывание при особых условиях, дающих новые оттенки волшебным трелям.

Здесь, во дворце семнадцатого века, все было изысканным: драгоценная роспись стен— моря, горы, цветы,— манекены, наряженные в старинные одеяния; утонченный церемониал оживал в этих фигурах: сановники ждали знака министра, император и его супруга сидели на циновках, как божества.

Пол коридора, ведущего к спальне, имел особое устройство. Стоило ноге ступить на настил, и хитроумное устройство приходило в движение: доски булькали, щелкали, свистели, по дворцу неслась соловьиная трель.

Искусство окружало тиранию и бюрократию, оно ласкало ее глаз и слух. Одновременно оно выполняло и практическую функцию: вслед за соловьиной арией бежала, обнажив мечи, стража. Трель певца любви состояла в родстве с лаем сторожевого пса.

●

В августе 1928 года в СССР приехал на гастроли театр Кабуки. Я не пропускал ни одного из спектаклей. Часто мы ходили вместе с Эйзенштейном. Для поколения молодых художников двадцатых годов, выросшего на ненависти к натурализму, представления японских артистов были праздником. Перед нами предстало искусство, повлиявшее на самые смелые опыты европейских режиссеров двадцатого века. Ханамити (цветочную тропу),

куромби (служителей в черном, менявших обстановку на глазах зрителей) мы встретили, как давних знакомых. Но в подлиннике все оказалось куда более интересным.

Эйзенштейн находил в эстетике Кабуки структуру кинематографии: действительность, разъятую на элементы и вновь собранную уже по другим закономерностям, где каждый из них становился лишь единицей воздействия, равноправным раздражителем в монтажном ряду, монтаже аттракционов.

Синтетическое искусство, о котором столько говорили в первые революционные годы, оказалось перед глазами: у труппы Ицикава Сандзи каскады движений обрывались статикой поз, жест продолжался звуком, звук переходил в цвет, пение в танец. Все было метафорическим, имело особый смысл, далекий от простой жизнеподобности.

Меня поразили сила страсти, законченность формы. И, пожалуй, еще одно: великолепие «нарядного балагана», о котором так много писал Мейерхольд.

Кимоно из ярких тканей и вышивок (сокровища, передаваемые из рода в род по наследству); фантастическая причудливость гримов; яростное торжество ритуала боев, молнии мечей самураев; кукольная грация исполнителей женских ролей (вот где мощь перевоплощения!); единство драмы, акробатики, пения, танца — видеть все это воочию казалось чудом.

Я считал, что узнал подлинное японское искусство.

Узнал я, как оказалось, ничтожно мало.

●

Зрители сидели на местах, ожидая начала представления; у многих были в руках книжки — текст пьесы, которую сегодня исполнят. На подмостках лежали циновки, стояла наружная невысокая стена из светлого некрашеного дерева. Я ожидал начала спектакля театра Но. В памяти ожило Кабуки, пиршество красок и движений.

Ничего даже отдаленно напоминающего это и в помине не было.

Послышался негромкий и сухой звук, щелчок. Неторопливой походкой вышли музыканты в простых черных кимоно; они сели на корточках перед стеной дома; у них были флейты, небольшие барабаны; на пальцах у барабанщиков были надеты деревянные наперстки.

Так же спокойно появились и другие люди в серо-черных одеждах: хор занял свое место на циновках.

Опять раздался щелчок, вступили флейта, барабаны.

Пожилой японец без грима, скромно одетый в те же темные тона, устроился подле музыкантов. Это был второй актер. Появления первого я не успел заметить. Люди в зале повернули головы налево, вслед за ними посмотрел и я. Неслышной походкой медленно шел человек в широком синем платье; на лице первого актера была белая маска, обрамленная патлами волос; в руке он держал тоненькую палочку.

Пел хор. Зрители заглядывали в книги. Мой спутник тихо переводил содержание. Понять существо происходящего сперва было трудно. Слова хора и артистов не напоминали диалога. Это была не пьеса, а философская поэма с лирическими отступлениями, оценкой происходящего, монологами автора.

Корифей хора обратился к артисту в белой маске, однако никто из хористов не взглянул на него, и он, спокойно постукивая тросточкой по полу, тихо пел, не обращая ни на кого внимания, вступил голос пожилого человека, опять играл один лишь оркестр.

Теперь я наконец-то понял, воочию увидел древнее театральное искусство. Мне открылись подлинные представления трагедий, диалог хора и протагониста, обращения к залу, вступление в действие девтерагониста (второго исполнителя).

Сюжет напоминал параллельную интригу «Лира» — историю Глостера и его наследника Эдгара. Знатный вельможа некогда проклял и изгнáл любимого сына: кто-то оклеветал его. Сын испытал все горе, что может выпасть на долю человека. Он стал несчастным нищим. Так и называлась пьеса — «Несчастный нищий». Изгнанник странствовал по далеким

чужим землям, просил милостыню и наконец ослеп от горя (в отличие от шекспировской истории, здесь потерял зрение сын). Через много лет, не подозревая этого, он добрел до родины.

Кабуки поражал, оглушал; виртуозное мастерство было основано на исступленности героического эпоса и комедиантском фиглярстве, доведенных до какого-то крайнего предела, невозможного в европейском искусстве. В театре Но господствовали покой, величайшая сдержанность, совершенная ясность. Затраты на декорации и костюмы были самые скромные. Философия была здесь неотделима от чувства, поэзия от музыки; сила лирического напряжения воздействовала больше всего.

Это отлично понимали зрители: сюда пришли не сопереживать героям на сцене и не волноваться: что дальше произойдет, чем закончится история? Люди, заглядывая в книжки, наслаждались поэзией, они воспринимали стихи одновременно с музыкой, пением. Так музыканты иногда слушают концерт, заглядывая в партитуру, которую они захватили с собой.

Никакой подачи эффектов; аттракционов здесь и в помине не было. Все драматическое, эмоциональное не только не подчеркивалось, но как бы пропускалось. Игры здесь было ничтожно мало. Артист в маске и пожилой японец — по пьесе сын и отец — не общались между собой, они даже не смотрели друг на друга. Протагонист не изображал слепого: он не искал ощупью дороги, его походка не была затрудненной. Однообразие тихих ударов, монотонный ритм постукивания палочкой создавали ощущение слепоты. Поэма возникала как бы сама собой, в звуках, поэтических образах, соотношениях сказа и мыслей.

Легкие удары палочки, стук деревянных наперстков по барабану. Корифей хора спрашивает:

— Почему у тебя изменилась походка? Что тебя удивляет?

— Я слышу аромат полей, покрытых цветами,— отвечает человек в маске,— мне знаком их запах.

Стучит барабан. Ни на кого не глядя, неподвижно сидит пожилой человек. Удары палочки. Белая маска чуть шагнула вперед:

— Я помню с детства аромат этих цветов.

— Какие цветы ты вспоминаешь? — спрашивает пожилой человек.

— Хризантемы, пионы, тюльпаны...— говорит, глядя перед собой, маска.— Они росли в саду, возле дома, где я вырос.

Текста пьесы мне не удалось достать, я привожу лишь общий смысл разговора.

Люди в зале переворачивают страницы книжек.

Отец узнает своего сына. Вернее, хор поет, что он его узнал. Тогда происходит чудо: белая маска становится лицом слепого. Можно отчетливо увидеть лицо побледневшего человека с темными провалами на месте глаз, лицо, искаженное горем.

Видимо, артист повернул голову, изменился ракурс взгляда на маску, но движение было почти незаметным.

●

Теперь такая же маска висит у меня дома на стене напротив рабочего стола. Ее появление вызвало неодобрение всей семьи. Ее было хотели снять и убрать куда-нибудь подальше. Маска настолько пластична, что способна менять выражение, даже будучи неподвижной. Мастер одухотворил кусок дерева; малейшее изменение света, перемена направления взгляда на нее заставляют по-новому смотреть раскосые глаза с дырочками вместо зрачков — маска как бы следит за тобой, подсматривает, вступает с тобой в безмолвный диалог. В ее облике есть что-то горестное, трагичное.

Простая форма, ровный белый цвет.

●

Маска в искусстве нашего века особая тема. Мне, наверное, придется еще не раз к ней обратиться.

●

Спектакли Кабуки, когда я их опять посмотрел, показались мне чересчур декоративными, экзотическими да еще вдобавок рассчитанными на экспорт. Декорации заставляли

меня вспомнить лавки сувениров, а внешняя изощренность не могла скрыть внутренней незначительности.

●

Во время моей поездки погода была теплая и влажная. Города появлялись в мелкой сетке дождя, все казалось серым, цвета асфальта, по улицам медленно двигались сплошные потоки мокрых черных зонтиков.

●

Японское искусство, которое я теперь полюбил, было неярким, темно-коричневым, серочерным; у него были спокойные формы, негромкие голоса. Больше всего на меня воздействовала глубина сосредоточенного лиризма.

Разумеется, это были только некоторые черты этого искусства, те, о которых я раньше не подозревал: гастроли Кабуки и репродукции приучали меня к другой образности.

●

Парадокс японского искусства состоит в том, писал Эйзенштейн в 1929 году, что будучи во многих своих видах кинематографичным по структуре, самой кинематографии оно не имеет. Японские ленты тогда не представляли интереса. С тех пор как была написана эта статья, прошло много лет. Японское киноискусство не только появилось на свет, но и оказало заметное влияние на европейское.

Акиру Куросаву мало интересует Кабуки, зато, как он не раз говорил, влияли на него традиции Но. Услышав это еще задолго до поездки в Японию, я удивился: что может роднить древнюю условность (многое в Но сохранилось еще с XIII века) с кинематографической образностью, казалось бы, всегда жизненной?

●

«Жизненность», «кинематографичность» — существуют ли такие понятия в каком-то единственном, застывшем состоянии?..

●

«Идиот» Куросавы, на мой взгляд,— чудо перевоплощения классики в кино. Страницы Достоевского ожили, слова — тончайшие определения — материализовались. Я увидел на экране глаза Рогожина — бешеные, жгущие, раскаленные угли,— именно такие, какими их написал Достоевский.

Но у Тосиро Мифунэ (играющего эту роль) раскосые глаза!.. И действие фильма происходит в современной Японии. Все не так. Пароход вместо поезда, буддийский талисман взамен нательного креста, иной обычай свойствен другому народу, ничуть не похожему на русский.

И действительно, сперва, когда появились первые кадры, я не то удивился, не то возмутился: до чего же непохоже!.. Что ни говори, а каждый из нас смотрит иностранные постановки русской классики с недоверием. Во всяком случае, начинает так смотреть... Но скоро я позабыл о быте, черты лиц другой расы стали для меня привычными. На экране шел снег, витрина лавки была замерзшей, но сквозь заиндевевшее стекло можно было увидеть фотографию, женское лицо. Мгновенно я узнал Настасью Филипповну, ее трагическую красоту. Однако японские глаза? Их я уже не видел. Я оказался в мире Достоевского, среди его героев; это был сложный и причудливый ансамбль его характеров — их странные встречи и расставания; все было иным по внешности и совершенно таким по внутреннему движению, таким, каким создал этот мир автор.

Потом я отчетливо увидел, как люди шли по хорошо знакомому мне Сенному рынку. А Петербурга на экране и в помине не было. Лишь одна-единственная деталь, близкая России, как навязчивый мотив проходила сквозь фильм: шел снег. Валили белые хлопья, громоздились сугробы, люди скользили по льду, заносило улицы, все стало белым.

Белое лицо. Белый снег. Два, казалось бы, несхожих образа: японская маска и «Снежная маска» Блока.

●

Неудача ожидает каждого иностранца, который начинает постановку с воспроизведения чуждых ему деталей быта. Кто-то из американских режиссеров так и начинал «Анну

Каренину»: суповыми ложками накладывали на тарелку черную икру.

Что же основное, куда более важное, нежели внешние приметы смог ухватить Куросава, и почему именно ему удалось решить эту трудную задачу?.. Он смог выразить на экране «фантастический реализм», о котором настойчиво писал автор.

Здесь все было непохоже на облик вещей и все напоминало существо, связь вещей. В жизненности фильма были и современная натуральность, и какой-то древний религиозный слой, и странный покой душевного мира князя Мышкина, и воспаленное сознание Рогожина.

«Достоевский — мой любимый автор,— говорит Куросава.— Для меня он тот, кто пишет о человеческом существовании наиболее честно. Вначале он кажется ужасающе субъективным, но когда трудишься над его произведением, то понимаешь, что нет более объективного автора, чем он. Ставить «Идиота» мне было нечеловечески трудно. Временами я чувствовал, что хочу умереть. Достоевский слишком тяжел, но и теперь я нахожусь под его влиянием. Критики считают фильм моей неудачей, я с ними не согласен. После него я получил от зрителей гораздо больше писем, чем после других моих картин. Я верю зрителям. Если режиссер не имеет привычки лгать своей аудитории, он может ей доверять» («Sight and Sound», 1964, № 3).

Русская классика повлияла на многие работы Куросавы. Я имею в виду не только постановки «Идиота», «На дне», но и другие картины. В «Жить», снятом по японскому произведению, нетрудно найти сходство мумии-чиновника и гоголевского Башмачкина, мотивы «Смерти Ивана Ильича».

Куросава, пожалуй, один из самых смелых новаторов. Он не боялся отказаться от всего, что считалось основой киноискусства. В «Окровавленном троне» (японское название «Замок интриг»), снятом по «Макбету», он отказался от крупных планов. Самые трагические сцены снимались общими планами, артисты подолгу молча сидели на циновках. Декорацией иногда было только пятно плесени на бумажной стене. Театр Но перекочевал на экран: леди Макбет была загримирована, как маска; походки артистов заставляли вспомнить ритуальный шаг; движения пальцев, подобные танцу, асимметричное расположение тел в пустоте площадки — сам стиль принадлежал древности.

Но когда из тумана вырвались кони самураев, стали видны свирепые глаза и черное грозное оружие — знаки смерти и знаки величия — и восемь раз воины кружили вокруг того же места, бессильные вырваться из тумана,— захватило дыхание от мощи Шекспира и одновременно от мощи кино.

Тосиро Мифунэ смог быть не только русским купцом, но и гламисским таном. При этом он всегда был японским художником.

Совершенная подлинность силы чувства и условность формы вдруг слились в жизненное единство.

Какие же скачки и погони могли бы сравниться с внутренней динамикой этого почти неподвижного фильма?

●

Во время Московского фестиваля на приеме, устроенном японской делегацией, меня познакомили с невысоким японцем в европейском вечернем костюме. Он приветливо улыбался, мы обменялись вежливыми фразами. Когда мы простились и он ушел, я спросил: кто этот человек? Боже мой, да я не узнал своего самого любимого артиста. Как я мог не узнать его?..

На заключительной церемонии вручали приз фильму «Красная борода»... Зал ахнул и замер. В серо-черном халате, с веером, заткнутым за пояс, вышел на сцену Дворца съездов человек поразительной мужской красоты; сама его осанка, шаг, каждое движение были полны силы и достоинства. Лицо его казалось темной скульптурой с раскосыми черными глазами. Мировые «звезды» по сравнению с ним сразу показались заурядными. Шесть тысяч москвичей аплодировали Тосиро Мифунэ.

Разумеется, только годы тренировки, школа, подобная классическому балету, куда

поступают еще в раннем детстве, способны выработать такую артистическую технику.

Я сижу в гостях у Тосиро Мифунэ в Токио и расспрашиваю его о начале его труда. Мне хочется узнать подробности обучения.

Во время разговора я наблюдаю за глазами Мифунэ: они непрерывно меняют свое выражение, глубина сосредоточенности, полнота чувства удивляет — обычный разговор не отличается от действия в образе,— он не обменивается репликами, а живет.

Теперь он улыбается: в театральную школу его не приняли из-за неспособности, он провалился на экзамене. И в театре он никогда не играл, его школой был Акира Куросава. А школой Куросавы были традиции Но.

●

Пустая сцена, ничем не занятая плоскость стены, чередование недвижимости и динамики, обыденное движение и ритм ритуала — всему этому, оказалось, можно было дать иное, жизненное значение, современный смысл. Белую маску могли одухотворить и сложность духовного мира Достоевского и политическая страсть героев Шекспира.

Говоря о своих любимых художниках, Куросава называет и Ван-Гога, Тулуз-Лотрека, Руо...

Театр Но, Достоевский, Руо... Странные сочетания имен. И какая сила единства ощущения жизни в работах этого режиссера.

●

Нет, сочетание не такое уж странное. Снег кружится над Японией, как и над Россией.

В «Окровавленном троне» вместо шекспировских ведьм, колдующих у котла, старичок с седыми бровями и бородой (тоже маска Но) разматывает бесконечную пряжу. Может быть, это древний виток «всесвязующей нити», без поисков которой, по словам Достоевского, человечество не смогло бы вытерпеть всех эпидемий и войн, мучений, выпавших на его долю.

●

Влияния в искусстве — это не только уроки, которые один художник берет у других, это витки раскручивающейся спирали истории, непрерывность жизни, где в иных формах развиваются старые противоречия, и новые поколения вновь задают себе очень старый и совсем простой вопрос: для чего живет человек?

●

Куросава любит очень жаркое лето, лютые морозы, проливные ливни, снегопад. В крайности проявлений, как он говорит, и заключено все наиболее жизненное.

●

Куросава уже давно стал классиком.

Молодой японец с красивым смуглым лицом и коротко остриженными, рано поседевшими волосами не склонен быть продолжателем Куросавы, он относится к нему с уважением, но сегодня, как ему кажется, время иного искусства.

Я смотрю фильм Хироси Тешигахары. Картина уже хорошо известна в Европе, но мне еще не удалось ее повидать. «Женщина в песках» по роману Кобо Абэ, пожалуй, один из самых скупых по средствам воздействия фильмов. В большинстве кадров — два человека, песок. Песок — и завязка фабулы, и атмосфера событий, и философский комментарий к происходящему. Мир ограничен зыбучими дюнами, пески движутся, оползают, засыпают деревню, построенную глубоко в песчаной дыре. Выбраться отсюда нельзя; люди живут, чтобы выгребать песок.

Реквием, написанный для песка.

Капля воды, песок на коже, слепящее солнце, жара, жажда переданы на экране с физиологической ощутимостью. Вот пример чисто зрительного искусства — так можно было бы написать, не прочитав романа Кобо Абэ. Но Тешигахара с совершенной точностью воспроизвел не только сцены и героев книги, но и оттенки значений, стиля: философскую притчу, аллегорию.

«В двадцатом веке мы вступили в мир рассказа,— говорит Абэ,—...который можно назвать то ли рассказом, то ли эссе». Я выписал это из диалога между писателями Кобо Абэ и Кэнзабуро Оэ, опубликованного в «Иност-

ранной литературе». Оэ дополняет мысль: «Рассказы XIX века можно уподобить петуху с переливающимся оперением. Рассказы же XX века представляются ощипанной курицей. Ни перьев, ни блеска — они совершенно непохожи на курицу. И все-таки это именно курица. Да, вам кажется это созданием странным, нелепым, ободранным — но при всем том оно все-таки курица, самая настоящая курица. Показать это и является целью авторов рассказов XX века».

Кобо Абэ написал роман, а не рассказ, но жизнь, изображенная в нем, является именно «ощипанной курицей»: убрано все, что могло хоть как-то прикрывать нагое существо изображенной жизни; но это человеческая жизнь, смысл ее в непрерывности усилия, продлении труда, выгребании песка; завтра он будет опять оползать, грозить погребением.

На память приходит «Чума» Камю; ад — в виде обычной комнаты, из которой нет выхода,— у Сартра.

●

Кобо Абэ вспоминает и Гоголя: «Внутренняя напряженность, накал страсти в его рассказах, определивший их совершенную форму, всегда сочетался у него с глубоким, живым интересом к своему времени...»

Внутренняя напряженность, накал страсти — вот что сближает Шекспира, Достоевского, Гоголя и японских художников.

●

Тешигахара пригласил меня посмотреть работы его отца. Софу Тешигахара, создатель школы Согетсу, связанной с икебана (буквальный перевод: аранжировка цветов).

Из здания, где расположена школа, расходятся по миру моды на подбор и сочетания цветов и листьев, на сосуды, гармонирующие с этим подбором. Школа издает учебники, в них эстетические образцы, технология. Руководства общедоступны.

О культе цветов, врожденном чувстве прекрасного у японцев сказано уже достаточно слов. Все они, вероятно, правильны. Однако многое ли они определяют?..

Начну с «чувства прекрасного». Откладываю в сторону учебники и читаю книгу главы школы.

«Икебана создает не красоту, а характеры,— пишет Софу Тешигахара,— боюсь, что мои слова, напечатанные холодными буквами, могут показаться странными: для меня икебана — люди. Достоинство морщин, высеченных временем на старческих лицах; тело, сгорбившееся от многих лет тяжелой работы, видишь не только у людей, но и у цветов. Такие цветы находят свое место в икебана. Увядший цветок заставляет вспомнить о следах распутства на обрюзгшем лице, об огрубевшем, уродливом: цветы обращаются к чувству, они пробуждают сознание, возникает картина распада, гибели»*.

Мастер знает не только естественные сочетания, но и противоестественные, сверхъестественные: икебана не подражает природе, а творит ее. Существуют лишь три элемента: линия, цвет, отвлеченный дух — последнее главное. «Не пытайтесь создать копию материального мира, но дайте форму своим мыслям и чувствам»**.

Начало начал, первое и главное — мастерство среза. Эйзенштейн пришел бы в восторг, прочитав эти слова, он обязательно процитировал бы их, добавив, что cut по-английски не только резать, но и монтировать фильм.

Казалось бы, ножницы садовода лишь ремесленный инвентарь, что в них загадочного? Однако в словах Софу Тешигахары они скорее напоминают древний нож. Любовь к цветам приводит к их уничтожению, культ возникает из умерщвления. Речь идет уже не о милых аллегориях, которые издавна связаны с каждым из цветков,— безумная Офелия вспоминала их, собирая свой последний букет,— но куда более старинных символах. Что-то чересчур сильное и жестокое заключено в труде художника икебана: он уничтожает цветы, чтобы дать им новую жизнь, одухотворить их

---

* Sofu. His boundless World of Flowers and Form, by Sofu Teshigahara, Tokyo, 1966.

** Там же.

собою; он убивает, чтобы продлить жизнь своего духа.

Конечно, настойчивое поучение создателя школы Согетсу: необходимо срезать, срезать и еще раз срезать — прекрасный пример экономии средств в искусстве, точности формы, ограничения самым необходимым. Можно сопоставить это с умением вычеркивать в литературе, о котором писали и Чехов и Хемингуэй.

Все это так. Но есть в этом иной, глубинный смысл. Объясняя значение среза, Софу Тешигахара произносит (не в учебниках, а в своей книге!) слово «жертвоприношение».

И как итог появляется определение, заставляющее глубоко задуматься над существом некоторых черт японского искусства: «Икебана — это драма, предопределенная заранее, она происходит между человеком и цветами».

Букеты на манер икебана и пластмассовые вазочки с дырочками для стебельков можно теперь увидеть повсюду. Они так же напоминают японское искусство, как веера и кимоно, которыми торгуют лавки экзотических сувениров.

●

В сюите Пикассо, посвященной корриде, бык постепенно — от рисунка к рисунку — превращается в священную жертву; у языческого символа христианский облик: бык распят на кресте.

В испанских соборах можно увидеть богоматерь, к бархатному покрову которой приколото множество маленьких золотых быков; перед боем тореро молится ей и приносит в дар символ зверя, которого он должен убить.

●

Абстрактное искусство в Японии выглядит по-иному, нежели в Европе или Америке: скульптуры Софу Тешигахары естественны рядом с иероглифами на стенах, а начертания тушью похожи на силуэты деревьев по дороге в Киото.

Иероглифы — удары кистью по белому квадрату, черные пятна и штрихи — напоминают стук и щелчки оркестра Но.

●

Разговаривать с Хироси Тешигахарой интересно: он полон своеобразных замыслов, собирается снять комедию. «Юмор находится где-то на грани страха и смеха,— говорит он.— Я хочу поставить бытовой сюжет так, чтобы домашние события и повседневные распри колебались между комическим и страшным».

В его комнате расставлены муляжи: модели глаз из оптического магазина — режиссер в прошлом художник-сюрреалист.

●

В музее Хиросимы я обратил внимание на поведение школьников. В зале, где выставлены ужасающие экспонаты — то ничтожно малое, что сохранилось от людей и жизни в зоне, зараженной стронцием,— мальчики помирали от хохота; они играли в какую-то игру, школьный руководитель никак не мог собрать их вместе, угомонить.

Осмотр начинается с зала, где выставлены лишь картины; их сюжеты как бы введение в тему. Где же истоки, первые из причин одной из величайших трагедий нашего века?..

Они затерялись во тьме праистории человечества. Авторы экспозиции рассказывают о них с величайшим спокойствием. Человек изобрел огонь, чтобы облегчить себе жизнь. Вот наши предки, первобытные люди, собрались у своего первого костра. Теперь им будет жить легче. Теплее и светлее.

●

Найти это место, ставшее одним из самых знаменитых в мире, трудно. На людной улице маленькая ограда, за ней вход в здание. Что огорожено? Ничего не разглядеть. Скромная надпись: «Когда жара достигла пяти тысяч градусов, человек исчез».

Теперь, всмотревшись, можно отчетливо увидеть тень на камнях, силуэт спокойно сидящего человека.

У Шамиссо черт отделил от человека тень, он купил ее по сходной цене, свернул в трубочку и унес. Здесь пропал человек, его не раздавили, не разрезали на куски, не выбро-

сили потом истерзанное мясо и кости, он и не сгорел. Просто исчез. Тень осталась.

Новый вид наскальной живописи, исполненной высокоразвитой техникой.

●

Школьников с трудом, но все-таки собрали в последнем зале. Над дверью, ведущей к выходу, была прощальная надпись:

«Мужчины и женщины, молодые и пожилые, помолимся за души усопших, да покоятся они в мире».

Смех, шарканье подошв: ребята продолжали свою игру. Видимо, и следы страданий и слова о страданиях стали для новых поколений нереальными, относящимися не к сравнительно недавнему прошлому, а к предыстории или древним легендам, выдумкам о том, чего на деле и быть не могло.

●

Я работаю над «Королем Лиром»: думаю обо всем этом.

●

Каменный сад в Киото — памятник искусства дзен, одной из сект буддизма. Язык — грубый и часто предательский инструмент, учит дзен, истинную природу не способны уловить ни буквы, ни слова, ни символы. Годы послушания приводят к свободе от внешних влияний и лживых мыслей. В человеке пробуждается высшая форма интуиции, духовная сила, способная к прямому общению с реальностью. Правда открывается в совершенной простоте, нет инструкций, как ее открыть; нет ее определений. Человек освобождается от тревог, забот, волнений; в любой час он легко встречает смерть.

«Логическое сознание, переводя дело в слово, жизнь в формулу,— писал Иван Киреевский,— схватывает предмет не вполне, уничтожает его действие на душу. Живя в этом разуме, мы живем на плане, вместо того, чтобы жить в доме... Пока мысль ясна для разума или доступна слову, она бессильна на душу и волю. Когда же она разовьется до невыразимости, тогда только пришла в зрелость. Это невыразимое, проглядывая сквозь выражение, дает силу поэзии и музыке...» (И. В. Киреевский. Полн. собр. соч. в двух томах, М., 1911, стр. 67).

●

Пастернак считал достоинством стихотворения перевес несказанного над сказанным.

●

Настоятель храма Риоанджи (в его владениях находится каменный сад) пишет, что глубина значения произведения Соами такова, что его следовало бы назвать не Seki-Tei («Сад камней»), а Mu-Tei («Сад небытия») или Kŭ-Tei («Сад пустоты»).

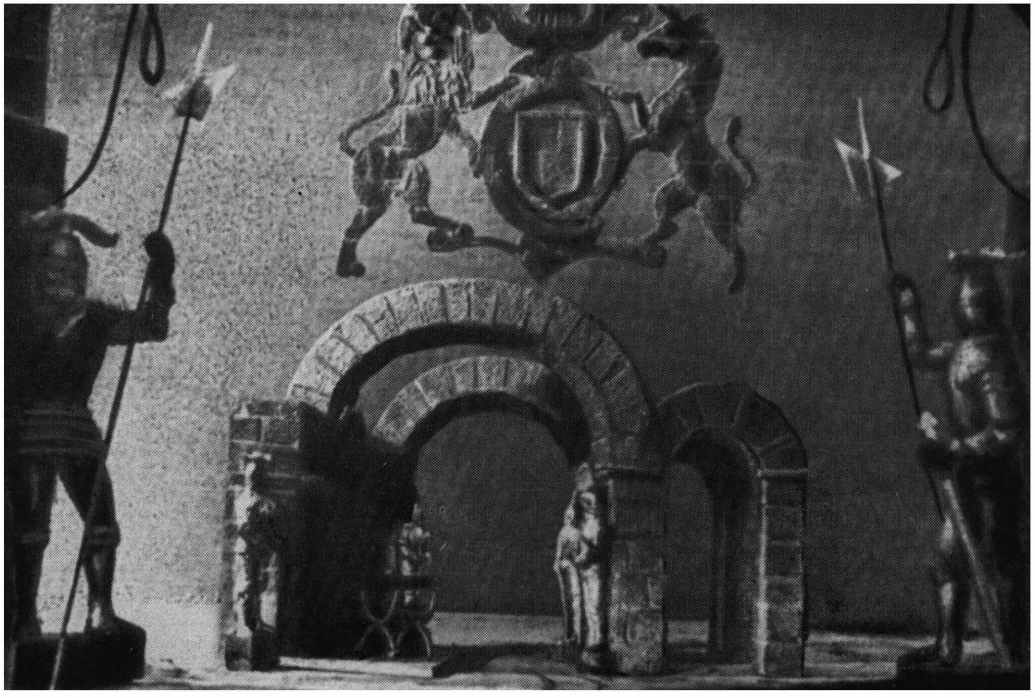
Недосказанное художником восполняется каждым, кто соприкоснулся с произведением. Я постарался перечислить образы, возникшие у меня при взгляде на гравий и камни. Конечно, они недостаточны и плоски. Но все же остается ощущение взгляда с куда большей высоты, чем есть на деле. Мне показалось, будто с невысокого помоста я увидел мир с высоты птичьего полета.

Опять приблизительное определение. Мы ведь сами теперь часто глядим вниз именно с такой, а то и с еще большей высоты. Мы привыкли к такой точке обзора. Что же мы там, действительно, видим?..

●

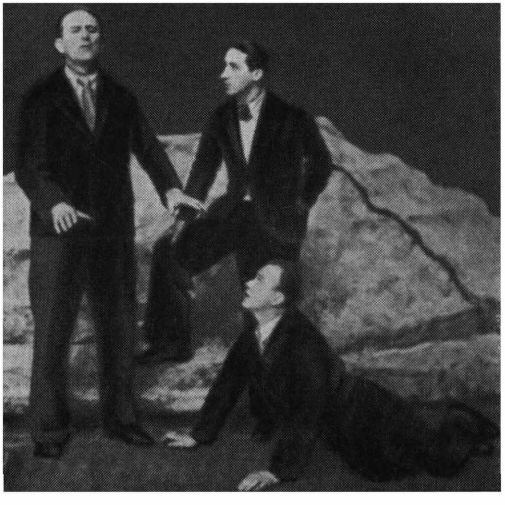
Я живу здесь, или, вернее сказать, в подобных условиях, уже несколько дней, ко всему привык, чувствую себя как дома. Вещи нашли свои места, я могу взять каждый предмет, не глядя; карманное издание «Короля Лира», блокнот, апельсин, маленькую подушку. Мне уже хорошо известны соседи, их привычки, вкусы, степень общительности. Мы обмениваемся шутками, улыбаемся друг другу. Тут тепло, уютно.

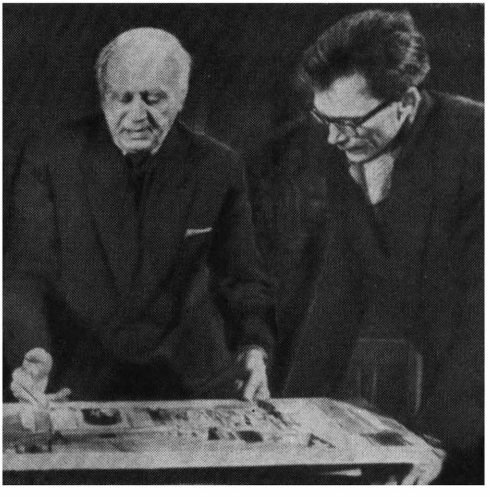
Седой человек в очках читает детективный роман. Молодая женщина уложила маленького ребенка, он сейчас заснул в люльке. Человек с полотенцем, перекинутым через плечо, ждет, когда освободится туалет. Студент в свитере подносит стакан ко рту: судя по тому, как он завалился в кресле, и по цвету его лица, он проделывает это уже не в пер-



Макет Натана Альтмана к спектаклю «Король Лир» в БДТ имени М. Горького (1941)

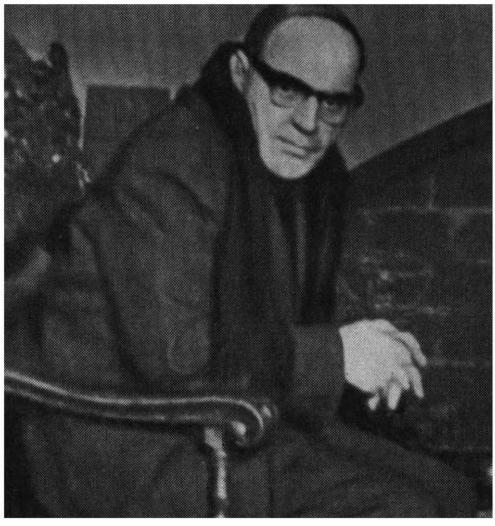
На репетиции спектакля «Король Лир»





Е. Еней и И. Грицюс

Художник С. Вирсаладзе



С. Вирсаладзе. Эскизы костюмов нищих к фильму «Король Лир»

вый раз. Все перезнакомились. Девочка бежит по помещению, играет с разными людьми, мать притворно бранит ее: нельзя же быть так плохо воспитанной.

Коммунальная квартира.

А внизу — пятьдесят градусов ниже нуля, дыра глубиной в десять тысяч метров; ревут, неистовствуют стихии. Коммунальная квартира летит над океаном.

Перелет Москва — Токио (через Тегеран, Рангун, Бангкок, Манилу) длился почти пять дней.

2

Лондон. Изо дня в день я прихожу в Британский музей и не могу заняться делом. Дело для меня — витрины раннего средневековья, а я не отхожу от других, не относящихся к моим прямым интересам экспонатов. Часами торчу в залах Египта и Африки.

Наглядный урок истории. На перекрестках тысячелетий встречаются идеи, положения, завязки, финалы. Века собираются по залам, чтобы разыграть притчу.

Простенькая притча. Но какая упаковка!..

Изваяния фараонов — огромные, причудливо раскрашенные; саркофаги мумий, блудницы с золотыми ликами и обнаженными золотыми грудями. Потом маленькое спеленатое тело. Высохший труп. Кости в яме.

Сколько амплуа в трупе? Ничтожно мало.

Инкрустированные черепа (нос трупа сохраняется) из Борнео; бог войны Kikailimocu с Гавайских островов; роспись на щитах, чтобы вызвать ужас.

Здесь первоисточники, явления в их чистом виде. Сила художественной выразительности не ослаблена необходимостью оговорок.

●

Давно известно, что идолы юго-восточной Полинезии повлияли на Пикассо.

Это, конечно, верно, повлияли.

Ну а что повлияло на коллекции абажуров из человеческой кожи, собранные в Бухенвальде Ильзой Кох?..

●

Милые и радушные англичане везут меня на «места Лира». Ньюкастл на Тайне. Собор IX века... Замки, англо-саксонские памятники...

Какой должна быть среда «Лира», я еще не знаю. Только не такой, как здесь. Здесь это происходить не могло.

●

Притча о властелинах истории и костях в яме не проста. Ответ на вопрос: сколько человеку земли нужно? — Три аршина (размер могилы) — возмущал Чехова.

«Три аршина нужны трупу,— говорил он,— а человеку нужен весь мир».

Регана, герцогиня Корнуэлская, объясняет своему отцу, королю, отдавшему наследницам власть, что теперь он не дома и нет запасов, чтобы кормить сто рыцарей — его свиту, или как мы бы теперь сказали, обслуживающий персонал. Отец, по словам дочерей, и так получает все нужное.

Захлопывается дверь. Лир остается один (так я буду снимать эту сцену), начинается спор, уже не с чересчур расчетливой дочерью, а с какой-то иной силой, другой идеей.

— Нельзя судить, что нужно,— говорит Лир.— Когда природу ограничить нужным, мы до скотов спустились бы.

Это уже не полюса роскоши и могилы, а иные положения. Вольность мысли, широта желаний вступают в спор с расчетом, ограниченностью, черствостью.

●

«Всего мало» для постановки Шекспира — сложное требование. Этот автор менее всего аскетичен. Поэтическая философия его произведений не выигрывает на экране от отсутствия жизненной среды.

Книга Питера Брука, вышедшая в 1968 году, называется «Пустое пространство» («The Empty Space»). Когда я узнал ее заголовок, мне не пришло в голову, что английский режиссер думал о японском искусстве. Чтение книги убедило меня в ином: дзен вспоминается автором не раз.

Впервые о «Короле Лире» мы говорим с Бруком в Лондоне в 1967 году. Оказалось, что оба мы собираемся поставить шекспировскую трагедию в кино. Только что он снял свой спектакль «Марат — Сад», дав ему новую кинематографическую форму («Посередине между театром и кино»,— объясняет Брук), за семнадцать съемочных смен.

Брука я очень люблю; его работы в театре, кино, написанные им статьи, разговор с ним — для меня неизменно интересны. Меня привлекает сама личность художника, присутствующая во всем, что он делает: широта интересов, беспокойность мысли, сила чувства.

●

«Короля Лира», поставленного Бруком в Королевском Шекспировском театре, я видел во время гастролей труппы в СССР.

Нагота ровно освещенной сцены, некрашеный холст, несколько кусков железа, кожа костюмов (воспоминание об истлевших овчинах, выкопанных археологами из древних захоронений) замыкали события трагедии в холодную пустоту, лишенную времени. Все часы мира как бы остановились, только один ржавый механизм повторений, иногда гудящий в вибрации железа (звук сцен бури), гнал людей по вечному пути несчастья.

Наибольшее значение Брук, по-видимому, придавал последней фразе Кента, словам, на которые раньше не обращали особого внимания: Кент останавливал ими Эдгара, пробующего привести в себя умирающего Лира. В бруковской постановке Кент не тихо произносил эти слова (что было бы естественным в присутствии умирающего), а яростно кричал во весь голос, он грубо требовал права на счастье для его любимого господина. Величайшим счастьем для Лира, для человека являлась смерть:

Кем надо быть, чтоб вздергивать опять
Его на дыбу жизни для мучений?

●

Одна из книг Серена Кьеркегора начинается с рассказа о том, что где-то в Англии есть могила; на ней лишь лаконическая надпись: «Несчастнейший». К этому месту, предлагал автор, должно быть паломничество. «Не к святому гробу на счастливом Востоке, а к скорбному гробу на несчастном Западе».

«...единственное, что я вижу,— писал Кьеркегор,— пустота, единственное, чем я живу,— пустота, единственное, в чем я движусь,— пустота».

В пустоте, где железо, истлевшая кожа, трупы, Питер Брук хотел создать во всю величину сценической пустыни, во весь размах столетий (тысячелетий?) образ дыбы жизни.

●

Ну, а Корделия? Как встретился отец с младшей дочерью? Безумие старого короля сменялось в постановке Брука каким-то тихим, блаженным юродством. Пола Скофилда выносили на сцену в кресле; фигура была стилизована под средневековые деревянные скульптуры. Радости было мало, трогательного еще того меньше. Брук выпаривал из своих постановок сентиментальность, как морят клопов перед въездом в новую квартиру, где долго жили неопрятные люди.

Казалось бы, нетрудно определить замысел этого спектакля: трагедия бессмысленности существования, абсурда истории. Не случайно и сам Брук и все писавшие о нем охотно вспоминали Сэмуэля Бекетта.

Все это так. Однако из театра я ушел совсем не подавленный. Пожалуй, иное чувство возникло у меня на душе. В постановке, утверждавшей безнадежность, торжествовала надежда. Героического в Лире Скофилда ничего не было, но другой герой присутствовал на сцене. Его присутствие начисто меняло существо того, что принято называть «концепцией».

Это был герой, родственный единственному положительному герою «Ревизора». Как известно, в ответ на упреки в сгущении одного лишь отрицательного, Гоголь возражал: в комедии есть и положительный герой — смех.

Искусство торжествовало победу в «Лире», оно и стало главным героем. Питер Брук

и Пол Скофилд, на мой взгляд, не столько рассказали о бессилии людей, сколько о силе искусства. А искусство создавали люди; совершенная гармония спектакля — его ритмы, музыка шекспировских стихов — не могла стать отходной по человечеству.

И даже холодные железные плоскости в пустоте напоминали о тепле жизни, продолжающемся движении искусства: я узнал их, я видел их в начале революции — контррельефы Татлина; теперь они ожили в Англии, заняли сцену. Опять крутились, но уже по-новому, деревянные колеса «Великодушного рогоносца» Мейерхольда, и слышался голос Гордона Крэга, приехавшего в Художественный театр ставить «Гамлета».

Ничего не исчезло, не пропало зря.

●

Неподвижные фигуры воинов на вторых планах, глубина коричневых тонов, музыка речи были прежде всего красивы.

Была в спектакле и прекрасная магия театра. Начиналось действие, сходились люди, и бог его ведает, какими способами сцена вдруг разом становилась дворцом: люди сидели на грубых деревянных скамьях, не было ни бархата, ни парчи, однако я отчетливо видел тронный зал, дворцовую церемонию.

●

У Сэмуэля Бекетта старинное добродушие юмора висельников сменилось несуразицей бреда больницы, где доживали свои последние дни люди, зараженные стронцием. Пожалуй, в бормотании двух стариков, безумного Лира и слепого Глостера, Брук пробовал найти черты таких шуток.

Ученые уже давно писали о странной смеси ужасающего и клоунады в «Лире», и не только в образе шута, но и в сценах самого героя. Исследование Уилсона Найта «The Wheel of Fire» («Огненное колесо») посвящено этой теме.

●

Мы условливаемся с Питером Бруком рассказывать друг другу наши планы. Главное, что интересует Брука,— нелокализованное пространство; он хотел бы снять «Лира» так, чтобы признаков истории вовсе не было бы на экране.

●

В Ленинграде я получаю письмо от Брука. Он очень смешно пишет, что режиссеры, ставящие Шекспира в реалистических декорациях, точно воспроизводящих историческую обстановку, занимаются нечестным делом, они дурачат аудиторию: люди начинают думать, будто в «исторические» времена и разговаривали не нормальным языком, а именно таким (как в шекспировской поэзии) странным образом.

Главным средством съемки шекспировского фильма представляется ему крупный план. Вот основные мысли письма:

«Выражая свою мысль в кино, я пишу ее кинокамерой на куске целлулоидной ленты. Что определяет длину куска целлулоида? Написанное на нем. Если я сниму крупный план человека, то длину определяет интерес его речи, ее содержание, связь с речами других героев, их отношениями.

Что случится, если крупный план станет главным способом передачи Шекспира? А речь — основное средство — потечет непрестанным потоком.

Орсон Уэллс уже много раз показал, что разрушение ритма речи, для того чтобы следовать ритму изображения, уничтожает силу шекспировской поэзии.

Может быть, лучшим явился бы некоторый компромисс, при котором крупные планы стали бы куда более длинными, нежели в «нормальном» фильме, но не перешли бы в «скучные»?

Я пишу «крупный план», но как связать его с общим; ведь на общем задний фон не может вовсе исчезнуть?

Можно ли снять шекспировский фильм в манере близкой к «Страстям Жанны д'Арк» Дрейера?

Мне хочется уничтожить задний фон. Как? Каким образом? Что Вы думаете обо всем этом?..»

●

(*Из письма*)

«Дорогой Брук,

...спасибо за интересное письмо. Я, как и Вы, думаю о силе нелокализованного пространства на экране. Но крупные планы, как основа действия, в звуковом кино часто менее выразительны, нежели в немом. Прекрасная «Жанна д'Арк» Карла Дрейера потеряла бы силу, если бы мы слышали диалог.

Крупный план необходим, когда есть потребность заглянуть в глубину глаз, в духовный мир человека.

Шекспировский текст, как мне кажется, не только диалог, но и пейзаж, записи из дневника автора, строчки стихотворений, цитаты. В Ваших театральных постановках это прекрасно выражено: воздействует прежде всего ритм речи, не всегда жизненно-естественный, а само движение звуковых волн. В слышимом — голосах Ваших актеров — были и дворцы, и кони, и сражение, и буря. Но чем может помочь такой выразительности экран? Здесь сила зрительного перевешивает слышимое.

Я пробую найти зрительного «Лира». Природа при этом стала бы чем-то вроде хора трагедии...»

3

Торжественное празднование семидесятилетия Эйзенштейна. Правда, сам именинник не присутствует: его уже давно (так кажется) нет в живых. Зато сколько вышло его книг и книг о нем и на скольких языках. Ученые комиссии уже не раз присуждали звания кандидатов и докторов наук за исследования его творчества.

Одно из заседаний юбилейной сессии должен вести я. Сколько здесь собралось eisensteiniens (термин «Cahier du Cinema»). Заседания идут дважды в день: времени выслушать все доклады явно не хватает. Сегодня выступал биограф Сергея Михайловича из Алжира, киноведы из социалистических стран, западноберлинский исследователь, структуралист, эстетики...

Утром было сообщение участника его юношеских постановок: лампочки на грудях исполнительницы (вернее, исполнителя) в «На всякого мудреца довольно простоты», уточнял он, горели не постоянно, как пишется в статьях, а вспыхивали только в моменты страсти.

Слушатели в зале брались за блокноты, видимо, готовились новые труды о нем.

Один из ораторов написал книгу «Возвращение к Эйзенштейну».

Луначарский в двадцатые годы выступил со статьей «Назад к Островскому»; сколько тогда было сочинено каламбуров, основанных на этом «назад».

Глядишь, а они уже оказались где-то рядом, автор «Мудреца» и режиссер монтажа аттракционов по его пьесе. Может быть, чем черт не шутит, драматургу, доживи он до пролеткультовской премьеры, пришлась бы по душе такая его интерпретация, а режиссер, будь у него сердце повыносливее, освоил бы традиции Малого театра.

Экскурсии на квартиру Перы Аташевой (здесь его книги, коллекции), посещение Новодевичьего кладбища: здесь он сам. То, что было им.

В ЦГАЛИ (Центральном государственном архиве литературы и искусства) хранятся его рукописи. Участникам сессии рассказывают об условиях, в которых находится каждый написанный им клочок бумаги. Приборы совершенной точности измеряют температуру воздуха, процент влажности. Все сохранится в неприкосновенности: и эти разбежавшиеся в стремительности мысли строчки и эти мчащиеся слова, бегущие линии.

И фильмы останутся. В Белых Столбах под Москвой, в киномузее Франции, в музее Современного искусства Нью-Йорка, Бельгийской синематеке, фильмархиве Аргентины... Умелые руки с величайшей осторожностью реставрируют каждый кадрик. И странные, чудаковатые директора, встречаясь, будут осторожно выспрашивать друг друга, ревниво выяснять, у кого копия лучше?..

И даже несуществующий фильм окажется существующим. Негатив «Бежина луга» про-

пал во время войны, но нашлись срезки от монтажа. С. Юткевич и Н. Клейман привели их в сценарный порядок, подложили музыку С. С. Прокофьева. Сергей Сергеевич, правда, не был композитором этой картины, но он писал партитуры «Александра Невского», «Ивана Грозного» и, главное, находился вблизи, на той же жилплощади, в Пантеоне.

В зарубежных киножурналах критики среди лучших фильмов месяца отметили «Бежин луг»; они поставили три, а то и все четыре (высший балл) звездочки монтажу статических изображений.

Прочитать это было приятно. Радовал масштаб сессии, выставка, открытая в Доме кино*.

Был ли в подборе фотографий, развешанных на стендах, особый умысел? Не знаю. Но получилось так, будто выступавших слушал не только зал, но и сам Эйзенштейн; его молодое и веселое лицо глядело со всех стен.

Смотреть на снимки человека часто не менее интересно, чем слушать слова о нем. Засмотревшись на улыбавшегося Сергея Михайловича, я невольно стал объединять выражение его лица с тем, что говорилось, и мне почудилось, будто он, слушая посвященные ему речи, иногда лукаво улыбается.

Я попробовал отвязаться от «вертикального монтажа» (его термин), но как раз в это время оратор сказал: «Бежин луг» открыл величие статики на экране, как прекрасна неколебимая природа, застывшие лики землепашцев; одна лишь музыка напоминает в этом фильме о времени; не в этом ли будущее кино?..

Мне стало не по себе. Позвольте, подумал я, статики в фильме и помина не было, и церковь рушили не под симфонию, а с пением «Волочаевских дней» — деталь для стиля немаловажная.

Именинник ничуть не походил на олимпийца, творца вечных гармоний. Он был человеком нелегкого века. Он не только жил в своем времени, но и жил своим временем. Нужно ли комплиментами замораживать его духовный мир, как замораживают сердце при операциях? Для чего пересаживать ему чужое сердце?..

Правда, теперь ему приходится выслушивать не одни только комплименты: среди звездочек — отметок в зарубежных киножурналах — чернели и отдельные жирные точки (низший балл, «вызывает антипатию»). Хорошо. Значит, даже срезки его монтажа способны вызвать чью-то ярость.

Это менее обидно для него, чем исполнение горького пророчества:

> Печальная доля — так сложно,
> Так трудно и празднично жить,
> И стать достояньем доцента,
> И критиков новых плодить...
>
> (А. Блок)

Мощь его замыслов, замаха далеко за пределы того, что мы знаем о кино,— часто незавершенных, оборванных,— неотделимых от времени,— все это вошло не только в историю кино (много ли это для него?), а в живую плоть века, в движущееся, меняющееся время.

Вот почему назад вместе с Эйзенштейном пятиться нельзя, даже к его собственным работам. Он не попутчик для такого маршрута.

●

Сила пластики Эйзенштейна преобразила театральное, даже оперное в «Иване Грозном» в трагическое. Облик царя запомнится надолго: недаром был заранее задуман, зарисован во множестве эскизов каждый поворот корпуса, запрокинутая борода, преувеличенно заостренная макушка парика. Резкость контрастов, столкновение противоположностей (пластических элементов) были осуществлены с удивительной последовательностью: рисунки ожили на экране.

Духовная жизнь Грозного (припадки жестокости и покаяния) являлась обычной для изображения этого характера; добавлена была — и в значительной мере — только «прогрессивность».

Труд академика С. Б. Веселовского «Опричнина», опубликованный уже после смерти

* Хочется вспомнить имена Наума Клеймана и Леонида Козлова. Я познакомился с ними давно. В маленьких комнатках Перы Аташевой они разбирали архивы; о публикации книг Эйзенштейна тогда не могло и речи идти. Шеститомное издание, выставка рисунков, сессия — во всем этом значительная доля их труда.

Эйзенштейна, развеял легенды об этих свойствах Ивана IV. Работа ученого иной специальности воссоздала облик царя. Контрастов в нем оказалось не меньше, чем в пластике кинофильма: «В скелете признаки, на первый взгляд, взаимно исключающие друг друга; с одной стороны, массивность скелета говорит о чрезвычайно сильном, тренированном человеке, обладавшем, по-видимому, баснословной физической силой; и одновременно с этим — образование остеофитов, склеротических старческих наростов на костях...»

Это итог исследования останков Грозного (извлеченных в 1963 году из саркофага Архангельского собора Кремля) антропологом М. М. Герасимовым. Казалось бы, что общего между медицинской терминологией и трагическим искусством? Какое ему дело до каких-то «остеофитов»?..

Оказывается, что дело есть. «Весь торс его был скован, как в корсете...—пишет М. М. Герасимов.— Говорят, что он неистово молился. Я не верю этому. Он не мог встать на колени без посторонней помощи, а подняться ему самостоятельно было совсем не под силу. Не верю и в то, что он постился».

Знаменитый царь в монашеском платье, неистово отбивающий земные поклоны у икон, отходит в область предания; в пространстве истории появляется иной портрет: «Лицо жестокое и брезгливое. Выступающая вперед губа, тяжелый, резко асимметричный нос. Глаза неравной величины: правый глаз меньше левого, потому что правая глазница намного меньше левой.

Маленький лоб, сильно развитое надбровье, асимметричные брови. Голова небольшая, шея очень сильная, плечи могучие, грудь широкая».

Каждый вывод кранилогического (костного) исследования опровергает условные представления: вес не менее 95 килограммов; молочные зубы выпали лишь после пятидесяти лет, а за два года до смерти выросли новые резцы; причина смерти: малая подвижность, обжорство и алкоголизм.

Много ли остается от «царственности», «демонического трагизма»?..

Лицо Черкасова менял отличный гример В. Горюнов; над этой фигурой трудилась история. Вторая серия «Грозного» произвела на меня огромное впечатление; но теперь, прочитав выводы антрополога, я думаю, что истинно прекрасным был бы неприкрашенный облик — медвежья сила и неподвижность, угрюмая тупость и жестокость.

Интереснее того, что было на самом деле, придумать нельзя.

●

Отношение Эйзенштейна к Шекспиру было прохладным; из елизаветинцев наибольший интерес Сергея Михайловича вызывал Джон Уэбстер — маньеристический театр ужаса.

●

Как показать на экране историю, минуя жанр исторического фильма,— нарядную внешность, торжества, баталии?.. Найти мерила величины, о которых писал Юрий Тынянов:

«История сужается в количестве лиц — она доходит до одного человека и вдруг расширяется за все пределы».

●

После окончания одной из съемок «Ивана Грозного» Эйзенштейн сразу же зашел ко мне (мы жили в одном доме): «Вам обязательно нужно работать с Бучмой,— сказал Сергей Михайлович.— Сегодня во время съемки я случайно обратил внимание на его глаза: какая глубина и полнота чувства».

Он хитро улыбнулся и добавил:

— Мне с этим, как вы понимаете, делать совершенно нечего.

Конечно, «случайно» было сказано нарочно.

Совет был хороший; жаль что я не могу им воспользоваться. Амвросий Максимилианович Бучма умер в 1957 году.

●

(*Разговор с Вирсаладзе*)

Хорошо, если бы Лир был небольшого роста, а люди, его окружающие,— оплот его государства — огромные. Складки тяжелых тка-

ней, квадратные фигуры, бычьи головы. Они входят в действие кланами, семьями, целыми массивами; при разделе королевства они стоят по строгой иерархии: глава рода, старший сын, советники, охрана. Они твердо стоят на земле; им кажется, что она не движется.

Старшие дочери, наследницы престола, высокие, большие, ширококостные. Не принцессы, а бабы.

Кони охраны, покрытые тяжелыми темными попонами с прорезями для глаз.

Прочный, казалось бы, навеки непоколебимый государственный мир. И сразу же все расшаталось, развалилось, оторвалось друг от друга, пошло прахом.

●

Стало само собой разумеющимся, что в современной драматургии невозможна драматургия (в ее старом понимании). Все прочно выстроенное, круто заверченное, крепко связанное теперь не принято показывать на сцене. В хорошем эстетическом обществе сегодня о таком и говорить нельзя. Искусство, как известно, отражение жизни. Разве может сколько-нибудь уважающее себя зеркало отразить то, чего и в помине нет в действительности, где отношения неустойчивы, чувства переменчивы, контуры характеров зыбки?..

Если заглянуть в глубь действия «Лира», подальше от поверхности событий, то разумное окажется нелепым, определенность перейдет в хаос; ответы на заданные вопросы понять будет нелегко.

Так что и Шекспир не так уж отстал от нашей моды.

Однако все же события в трагедии громкие, действие быстрое, и, что ни говори, фабула существует. Условная фабула, в которой завязки наивны, развязки случайны, а в характерах немало от амплуа.

Обо всем этом говорилось не раз, и чтобы не бросать тень на классика, искусство отделяли от ремесла: Шекспир, как известно, писал поверх старых пьес; фабула принадлежит дошекспировским вариантам, а поэзия и философия (победившие время) ему. Раздел имущества справедливый.

Так еще сравнительно недавно думал и я. Но время идет, и стоит сопоставить «фабульную» драматургию не с новой эстетикой, а с современной жизнью, и положение утратит ясность. Кровавая мелодрама, казалось бы, давно чуждая реальности, умерла на сцене и ожила (да еще с какой силой!) в жизни.

Политические предательства, изгнания властителей, подделки документов, интриги доносов и тайных убийств, карьера на крови близких — разве все это лишь театральная небывальщина?..

Пока искусство искало средства выражения медлительного течения будней, кровавая мелодрама вошла в быт, стала повседневностью не более исключительной, чем чеховские чаепития или игра в винт.

Так это и нужно снимать — будни мгновенных государственных переворотов, смен власти, политических преступлений.

●

Я плохой читатель утопических романов. Трудно быть фантастом в наши дни. Пожалуй, самым невероятным представляется мне такой сюжет: Иван Иванович Иванов спокойно прожил свой век на одном месте, со своей семьей; ничего особенного в их жизни не происходило.

Такое может только присниться.

●

Отражение жизни искусством — само собой разумеется, что не зеркальное. А какое?..

Только бездушный предмет, базарное стекло, покрытое амальгамой, просто отражает. Отразить в искусстве страдание можно лишь состраданием, ненавистью к источнику горя.

●

Злодейство герцога Корнуэлского, Эдмонда, Реганы вызвано не патологией их характеров, а обстоятельствами политической деятельности. Необходимо быстрее добиться результата. Так нужно для дела. Не до тонкостей.

●

Задача в том, чтобы связать Шекспира не с искусством, пусть самым современным, а с жизнью.

●

Кинематографическая форма образуется сама собой, когда начинаешь понимать жизненный, а не театральный ход событий. Тогда действие прорывает театральную оболочку, реальные положения сгущаются до отчетливо видимых: проступают дальние планы, за десятком людей показываются тысячи.

Ничего не надо придумывать, все заключено в самой поэзии. Трудность в преодолении шаблона чтения; нужно научиться читать «Лира» не как пьесу, а как роман, где во множестве мест автор, не скрываясь за голосами своих героев, исследует историческую реальность вширь и вглубь, во множестве направлений.

Здесь нравы, пейзажи, обиход дворцов и деревень, проезжие дороги...

Мы привыкли к тому, что эту необъятность действительности можно почувствовать лишь в тексте героев, существующих в условном пространстве.

«Иной раз кажется,—записал Кафка в дневнике,— что пьеса покоится вверху на софитах, актеры отодрали от нее полосы, концы которых они ради игры держат в руках или обернули вокруг тела, и лишь там и сям трудно отторгаемая полоса на страх публике утаскивает актера вверх».

«На софитах» покоится история «бездомных, нагих горемык». Они должны выйти на первый план, пуститься в странствие, не только оттого, что облик одного из них, бедного Тома, принимает Эдгар, спасаясь от погони, но и потому, что исследование жизни короля невозможно без исследования жизни его подданных.

Затихает риторика, и слышится хриплый рог нищих, собирающих подаяние. Лир в лохмотьях становится неотличим от других бродяг. Бесконечная, истоптанная дорога. Это уже не подмостки, а земля, «собачья жизнь».

●

Шекспировские монологи часто не только текст, произносимый героем, а зашифрованная сцена: в ней свои действующие лица, пейзаж, предметы, особое освещение, множество жизненных подробностей.

Нужно только открыть код, которым все написано, подобно тому как это происходит в детективных романах: сопоставить прошлое и настоящее, определить тех, кто мог бы участвовать в событии, восстановить пропуски.

Разматывать множество гипотез до конца, пока не нападешь на след главного: хода вглубь, к существу действия, развитию мысли всей трагедии.

●

Контрасты «Лира» скорее не в добре и зле, а в человеческом и бесчеловечном. Причем человеческое вовсе не значит человечное. Лир даже в начале действия, несмотря на выходки и самодурство, живое существо; буйство его необдуманных поступков принадлежит тому, что мы называем человеческим и что вовсе не является синонимом гуманности, а часто обозначает совсем иные, обратные гуманности свойства человеческой природы.

Но под маской власти есть живое лицо; придет время — оно себя обнаружит.

Эдмонд, старшие дочери Лира, герцог Корнуэлский — существа без сердца. Для них Лир, Корделия, Кент, Глостер — зубры из заповедника древних времен. Новый век воспитал своих граждан; их определяют гипертрофия воли, отсутствие предрассудков, холодная целеустремленность. Они, по сути дела, запрограммированные для власти счетные устройства.

Роботы оживают, лишь когда дают себя знать рефлексы, инстинкты — половой, страха.

●

Шекспир уделяет особое внимание ста рыцарям — свите короля, без которой он не может обойтись, даже отказавшись от короны.

Что это за люди? Само слово «рыцарь» вовсе обессмыслилось: рыцарские доблести, или, напротив, «псы-рыцари»?.. Их повелителя

страшнейшим образом оскорбляют, но никто из них не говорит ни слова в его защиту. Для чего нужны старому человеку эти сто человек? Они его не охраняют, не выполняют его поручений. Мечи ни разу не вынимаются из ножен. Это не люди, а образ жизни.

Видимо, это не сто мечей, а сто льстивых языков, сто спин, готовых клониться перед тем, кто в силе, и отвернуться от того, кто в немилости.

Так они, наверное, и отворачиваются от изгнанника Кента. И так же молчат, когда Гонерилья показывает отцу на дверь. Людей этих поодиночке увидеть нельзя, это только тип людей. Чтобы представить его себе, мне нет нужды заглядывать в исторические справочники.

●

Что может напоминать дворец Лира — его атмосферу? Пожалуй, описание, которое я сегодня прочел в «Правде»: «Главный конструктор автоматических станций говорит: «Космос — среда агрессивная и, по нашим понятиям, противожизненная. Все против нас — глубокий вакуум, немыслимые температуры, космическая радиация, безбрежные пространства...» Как чувствуют себя люди в присутствии короля? Обращаюсь к той же статье: «...один бок станции, освещенный солнцем, образно говоря, находится как бы в двойной Сахаре, а другой, что остался в тени,— двойной Антарктиде. Но вот станция... повернулась, и все режимы изменились».

Так происходит изгнание Корделии и Кента; ссора с французским королем.

●

Первая сцена (раздел королевства) не напоминает дворцовые торжества; куда больше сходства с игорным домом; только глаза всех устремлены не на карты, а на карту — географическую карту. Никто из присутствующих не шевелится, кажется, что никто и не дышит. В огромном зале только одно крохотное движение: королевский палец чертит линию на пергаменте; определяются новые границы государства. Сейчас они будут оглашены.

Вопрос короля к наследницам: «Которая из вас нас больше любит?» — нечто вроде приглашения: делайте вашу игру.

Начинается странный микробалет: еле заметный жест царедворца отдается подобным же почти неуловимым движением другого; кто-то перевел дыхание и как отзвук — кто-то чуть подался вперед.

Наиболее заметное движение — пламя, полыхающее в светильниках. На лицах впереди стоящих капли пота. Вдали, за приближенными к трону,— те, кто не участвует в игре, а лишь ставит на игроков, связав свои судьбы с их судьбой. В мути дальних зал шеренга вооруженной стражи — эта граница отделяет имеющих власть от бесправных.

Бесправные — тысячные толпы — ждут своей участи за пределами замка, за пределами второй линии — конной стражи. Они по неведенью принимают игру за божественный промысел. Старик, ничем от них не отличимый, склонившийся сейчас над картой, кажется им богом. Игра кончится, погаснет иллюминация — огни на зубцах башен; скоро запляшет иное пламя, начнется пора бедствий, разорения, войн.

●

Труд режиссера начинается с отбора и ограничения.

Режиссеры «эпопей» разыскивают в старинных нравах и обычаях (вернее — в книгах, посвященных их описанию) все то, что выигрышно, что на экране будет интересным само по себе: красивым, курьезным. На изготовление «выигрышного» продюсеры не жалеют затрат; деньги себя оправдают: зрителю, даже вне зависимости от сюжета, интересно увидеть воочию, как люди жили в старину, роскошь туалетов, торжественность церемоний. Деньги платят за то, чтобы отвлечься от жизни. Я хочу приблизить к ней «Лира» как можно ближе. Вот почему меня интересует не курьезное или красивое, а, напротив, все то, что начисто лишено какого-

либо самостоятельного интереса. Нам нужен покрой платьев, не привлекающий внимания, обычаи, ничем не примечательные. Любоваться здесь нечем.

Я не хочу снимать фильм цветным именно по этой причине. Я не знаю, какой цвет у горя, какие краски у страдания. Хочется верить Шекспиру и верить зрителю: стыдно подсахаривать «Лира» красотами.

Конечно, жизнь (вернее — поверхность жизни) на экране не должна напоминать быт наших дней: минимальное количество исторических деталей необходимо, и найти их нетрудно. Но главное, определить для себя, что же искать в материале: «непохожее» или «похожее»?.. И то и другое в избытке заключено в нем.

Я ищу только «похожее».

Мать кормит грудью ребенка; бездомный укутывается тряпьем, чтобы защитить тело от холода,— какой это век?...

Можно показать, как красивы старинные дворцы, и можно показать некрасивые дела, которые в них обычно делаются. Есть арифметика быта и алгебра сущности. Мне хочется вывести на экране формулу истории; закономерность накоплений и взрывов.

Ту самую формулу, что уже выведена поэзией Шекспира.

●

Дело не только в скромности исторической обстановки, но и в ее преображении, способах съемки. Оптика и свет должны создать шекспировский мир, где четко видно то, что прошло сквозь столетия, сохранив свою жизненность, а все относящееся к определенному времени различимо смутно, общими очертаниями. Четкими должны быть фигуры людей; утварь и стены видны куда менее ясно.

Материалы только подлинные: дерево, шерсть, чугун, кожа, мех.

●

Отвлеченные и, казалось бы, не имеющие значения титулы — герцог Корнуэлский, Олбэнский — определения типов лиц, манеры поведения и герцогов и их приближенных.

Это правители особых народностей, живущих в своих, отличных от соседей условиях и местах. Их народы так же не напоминают один другого, как грузины литовцев.

●

Сперва нужно уточнить (для себя!) до совершенной — в пределах известного — конкретности, а потом убрать археологию и этнографию, оставив лишь самые общие черты, сделав их зрительными приметами.

Свита Лира отличается от лакеев Гонерильи; молодчики Корнуэла выглядят во дворе поместья Глостера разбойниками — нечто вроде дикой дивизии генерала Шкуро.

●

Убогость костюмных фильмов состоит и в том, что человечество в них делится на три категории: придворных, рыцарей и горожан.

Как только удается вырваться из пустых, ничего не определяющих рангов: герцог, придворный, рыцарь и т. п.— сразу же открываются жизненные черты характеров.

Гримерам у нас должно быть мало работы. Только реальность лиц создаст и особенность шекспировского мира (лица, которые не встретишь в метро) и натуральность происходящего.

Лица Прибалтики, пожалуй, были бы наиболее подходящими; менее всего — современные англичане.

●

Только плотность кинематографической ткани — единство способов съемки и монтажа — способна создать реальный (но не существующий в действительности) пейзаж, исторический и одновременно лишенный исторической определенности мир.

Условность декораций и костюмов пока еще ни к чему убедительному не приводила. Камера снимала спектакль, а монтаж, теряя

свою силу, превращался в склейку. Кажется, это место текста скучно смотреть на одном плане? Снимем его крупнее? А может быть, с движения?..

Нет главных сцен, нет самых важных мест трагедии. Ложно понимаемая значительность отдельного, «знаменитого» монолога мешает охвату целого. Жизненное единство слитного действия, происходящего на всех планах, а вовсе не выдвижение «главного» на первый план.

Так играли гастролеры: монологи произносились у рампы посередине сцены; тексты остальных ролей сокращались как только можно. Много ли оставалось тогда от Шекспира?

Мой опыт показал, что, к примеру говоря, первый монолог Гамлета не пропадал от того, что произносился (как внутренняя речь) среди толпы, спешащей на праздник, на фоне шума и музыки, в мелькании лиц.

Все в жизненном движении, выхваченное объективом, а не нарочно приближенное к нему.

●

Чтобы найти черты стиля, нужно сразу же, на первых пробах снимать не одного исполнителя, а весь его жизненный куст, что ли говоря, одну из ячеек мира трагедии. Хочется увидеть Лира в среде страха, лести, лжи: выхоленные лица сановников, мнимозначительные, ложнососредоточенные — мир политики.

Наглые, разбойничьи рожи банды Корнуэла — куклуксклановцы с веревочными петлями и бидонами бензина.

Разве можно понять герцога Олбэнского, не увидев его в библиотеке, среди книг?.. Конечно же, он книжник.

Умирающий, дряхлый мирок Глостера: морщины, седые головы, зябнувшие у огня старики; стук палки в пустынных переходах, кашель, бормотание.

Бродяги, нищие, люди, выпущенные только что из тюрем,— одноликий бедный Том; среди них Эдгар, потом Лир — бездомные среди бездомных, «на дне» государства.

●

Трагедию создают не несколько безумцев (это общеизвестно), а коллективное безумие, возникающее на гребне событий. К нему относится и обожествление короля и эпидемия подозрительности и страха, охватившая старших сестер.

Если найти способы показать это, то куда более сильными станут тихий голос Корделии, естественность герцога Олбэнского, честность Кента.

●

Надо смотреть военные хроники. Кадры, снятые нашими хроникерами, кажутся мне совершенными по передаче истинного трагизма. Сожженные жилища, обгоревшие печки в снежном поле, трупы казненных, вырытые из ям; жители — среди них много пожилых людей — вернулись в отвоеванную нашей армией деревню (место, где была деревня); они бродят между лежащими в снегу трупами, опознают своих, плачут, не могут оторваться от мертвых.

Воспоминание об их горе, увековеченном объективом кинокамеры, нужно хранить в памяти. Оно сделает стыдным все театрально-условное, картинно-трагичное. Картинное — значит картонное.

Что же, взять хроникальность как стиль? Да нет, совсем не об этом идет речь. Дело в глубине человеческого горя, народного горя, а не в стиле.

●

Как одним словом определить развитие образа Лира? Оттаивание. В начале все живое заморожено в нем привычкой (или необходимостью) властвовать.

Горе согревает его. Несчастье растапливает лед; ожило, забилось сердце. В первой сцене с Корделией и Кентом он не злой, а бездушный.

Шекспир проделывает с этим образом то, что Бунин считал основным в творчестве Толстого: «Наиболее заветной художественной идеей его было, думается, это: взять человека на его высшей мирской ступени (или воз-

вести его на такую ступень) и, поставив его перед лицом смерти или какого-либо великого несчастья, показать ему ничтожество всего земного, разоблачить его собственную мнимую высоту, его гордыню, самоуверенность».

●

Борис Михайлович Эйхенбаум, хитро улыбаясь, говорил, что отношения Толстого и Шекспира были непростыми. Лев Николаевич ругательски ругал «Лира» за неестественность положений, невозможных в жизни, а потом сам оказался в схожей ситуации.

Да, если угодно, в том, как Лир покинул дом Глостера, доведенный до отчаяния старшими дочерьми, куда больше от отъезда Толстого из Ясной Поляны, нежели от театральных воплей и бутафорского грома.

Кучера выводят и запрягают лошадей. В усадьбе укрываются от грозы: убирают развешанное на веревках белье, загоняют в амбары скотину. Сторожа открывают скрипучие ворота; ветер поднял пыль на дороге.

●

В профессиональную работу режиссера с артистом я мало верю. Трудиться над такими образами, как Лир, — значит жизнь прожить вместе; сблизиться так, чтобы предметы любви и ненависти стали общими.

●

Еще не успев поздороваться, каждый из приезжающих на пробу артистов заявляет:

— Короля нельзя играть, короля играют окружающие.

Я делаю вид, что услышал это впервые. Следует вторая мысль:

— Главное — не играть.

Охотно соглашаюсь. Дальше говорится:

— И короны у него на голове не должно быть.

Ну конечно же, не должно быть.

А что же должно быть? Какой же он, Лир?..

●

Отношения между режиссером и актером, пишет Питер Брук,— танец.

«Танец — точная метафора: вальс режиссера, актера и текста» («The Empty Space», p. 124).

Не только вальс, бывает и вступление к русской: артист, как красная девица, стоит на месте, лишь помахивая платочком, режиссер обхаживает его, выделывает перед ним коленца, упрашивая вступить в пляс. Случается, что на этом танец и заканчивается.

Самое трудное в работе с актером — убедить его прежде всего «закрыться на переучет».

Какую бы роль ему ни предложили, он начинает со своей последней. Пробует приспособить то, что уже испробовано им с успехом, и к новому образу. Иногда это делается бессознательно.

Для Шекспира такой товар не годится.

Особенно трудно с киноартистами. Обычно их и приглашают еще раз сыграть так же, как они уже не раз играли. Их вдвигают в картину, как готовую деталь.

●

«Среди хрюканья и рева, нытья и декламации мужал и креп ее голос,— писал Осип Мандельштам о Вере Комиссаржевской,— родственный голосу Блока. Театр жил и будет жить человеческим голосом» («Египетская марка»).

Утверждая именно это, силу естественной речи, поэт восклицал: «Лучше Петрушка, чем Кармен и Аида, чем свиное рыло декламации».

Кинорежиссеры, борясь за естественность, противопоставляют декламации и пафосу обыденность речи. Артисты бормочут перед микрофоном; слова при этом как бы выпариваются, высушиваются: русская речь становится похожей на эсперанто.

Так, действительно, иногда говорят в жизни.

Но у русского Шекспира (переводов Пастернака) иной голос: естественность, прозаичность, даже нарочитая антипоэтичность

некоторых мест,— все это написано большим поэтом, и ритм его дыхания всегда ощутим.

●

Звук — какое это сложное понятие. Взятый тон. Разве дело только в слышимом?..

Что в ней рыдало? Что боролось?
Чего она ждала от нас? —

писал Блок о Комиссаржевской.

Гоголь слышал странный звук струны, звенящей в тумане, им кончались «Записки сумасшедшего».

Блок повторил этот образ, но усилил, изменил характер звука:

Так звени стрелой в тумане,
Гневный стих и гневный вздох.

Лир может (и, видимо, должен) говорить негромко и, конечно же, совершенно естественно, но мысль и чувство должны звенеть стрелой в тумане.

●

Должно пройти немало событий, прежде чем Лир окажется в одиночестве. Вначале толпы сытых и гладких угодников окружают короля. Потом штат сокращают наследницы; потом он сам собой сокращается: кто станет прислуживать тому, кто уже не в силе?..

Остаются Кент и шут. Потом остается он один, старый, сошедший с ума человек.

Перемен в пьесе множество, но время действия кратко: вместе с потерей власти почти мгновенно человек перестает быть человеком.

●

Ничего дикого, примитивного, доисторического в начале быть не должно. Все куда более похоже на современные дипломатические приемы: вежливые, непроницаемые лица; звериное, дикое существо запрятано под цивилизованной внешностью.

●

Эдмонд становится полководцем. Он не только храбро сражается, но, что куда важнее, делает государственную карьеру. Он далеко ушел даже по внешности от бесправного состояния в доме отца. На войне он окружен охраной, исполнителями его приказов.

Так выезжали нацистские командующие — машина генерала под прикрытием броневиков, мотоциклистов. В нашем случае — лошади, покрытые доспехами, огромные щиты с гербами Глостера.

Если в истории Лира видны черты средневековой притчи об унижении Гордого Короля (где действуют Гордость, Нищета, Нагота), то здесь — притча о Бесстрашном Завоевателе. Самый смелый, самый сильный, он всех победил, все завоевал.

А потом он будет корчиться на грязной земле, всеми брошенный, задыхаясь, чувствуя приближение того, что он не в силах предотвратить ни умом, ни волей, ни мечом.

●

Лир — самый старый из всех; он — живой анахронизм, человек прошлой эпохи. Таков он в начале. А потом — он человек другого, более близкого нам времени.

Он и в давно прошедшем и в настоящем.

Его внутреннюю жизнь отличает испепеляющая одержимость идеей: и полная слепота тирании, и мучительное прозрение, совершенное отрицание всего, во что он верил, что было основой его жизни.

Прозрение наступает не только через страдание, но и через иронию; ирония сдувает пустые представления о величии власти.

●

«Все мысли его кружились теперь около одного какого-то главного пункта,— писал Достоевский о Раскольникове,— и он сам чувствовал, что это, действительно, такой главный пункт и есть, и что теперь, именно теперь, он остается один на один с этим главным пунктом...»

Что для Лира этот главный пункт?

Их, пожалуй, два: «Все заемное» (что же такое в этом обществе подлинный неприкрашенный человек?) и «Нет в мире винова-

тых». В самой крайности постановки вопросов — бесстрашие мысли.

Он не задает вопросов, он требует ответа: «Разве человек не больше, чем это голое, двуногое животное?» Он пристает с ножом к горлу: отвечай! — «Почему собака, лошадь, крыса живут, а ты нет?»

В слова он перестал верить. Пусть взамен ответа анатом вскроет грудь Реганы (или другого человека этого времени): «В чем причина того, что эти сердца такие твердые?»

С небом он разговаривает, как с равным; небеса такие же седые, как он; у бури характер, похожий на королевский.

К кому же он обращается? Кого же он спрашивает? Себя. И нас.

«Лир» обращен к каждому человеку не потому, что каждый состарится и, возможно, узнает неблагодарность детей, а потому, что придет время и каждый (часто, увы, поздно) узнает, в чем же состоит истинная ценность жизни, а что позолоченные жестянки.

●

Видимо, основной знак препинания в тексте Лира — вопросительный. Ну а как это совместить с характером его темперамента?..

Михаил Светлов шутил, что вопросительный знак — состарившийся восклицательный.

●

Если ответа на вопросы, заданные Лиром, не существует, «то, стало быть, вся планета есть ложь и стоит на лжи и насмешке. Стало быть,— самые законы ложь и дьяволов водевиль» (Достоевский).

Определение жанра точное и достаточно выразительное: дьяволов водевиль. Сам Лир говорил о чем-то подобном: «Мы плакали, пришедши в мир на это представление с шутами».

●

Тынянов говорил, что в кино многое сочиняется во время прогулки, в разговоре.

Я ставлю шекспировские трагедии на ходу: разговариваю с друзьями, которых уже нет; любимыми авторами; спорю, учусь.

●

Пушкин считал самым сильным у Гоголя изображение им пошлого. Достоевский вдвинул тривиальное, пошлое, доведенное до фантастического, в трагическое. Рядом оказались герои трагедии и пошляк. Но пошляк не бытовой, а фантасмагорический, одновременно жизненный и призрачный: Смердяков, Мармеладов.

Не есть ли пошлое, тривиальное в суеверии Глостера, холуйстве Освальда, хамстве герцога Корнуэлского, скопидомстве Реганы, похотливости Гонерильи?..

Бунин терпеть не мог Достоевского. В «Петлистых ушах» он обзывал его «злобным автором, совавшим Христа во все свои бульварные романы».

Шекспир в «Лире» занимается чем-то вроде этого: сует мистерию в авантюрный роман (или, говоря более пристойным языком, «драму превратностей»).

Таких парадоксальных сопоставлений можно привести неисчислимое количество. Все тут есть. И помесь склок в коммунальной квартире и фильма ужасов.

●

Мелодрамы — открытой, взвинченной эмоциональности — полным-полно у Достоевского. Без нее ни одного романа у него нет.

Плохо не присутствие напряженного волнения, а отсутствие мыслей. Этим старушка, театральная мелодрама, действительно отличалась.

И того, что называют сантиментальностью, у Достоевского хватало. Гении и не задумывались над понятием «вкуса». Они знали вкус полыни, жизни.

●

Все должно происходить не на фоне декораций, реалистических или условных, а в гуще народного горя. Вот право на съемку трагедии, смысл ее перенесения на экран.

●

Традиция исполнения королевских ролей существует во всех видах театра.

На память приходит печальная фигура: высокий человек в поношенной старомодной шубе хлюпал калошами по лужам. Была осенняя ленинградская слякоть. Что-то понуро-будничное было во всем его облике.

— Десятилетиями он исполнял в балетах только одну-единственную роль,— сказала моя спутница,— короля.

Она назвала его фамилию, и я сразу же вспомнил его на сцене. Он знал только два жеста: округлое движение раскрывающейся правой руки — король приглашает к танцам; и округлое движение руки вниз, указательный палец к полу — король гневается.

●

Как трудно раскрахмалить эти фигуры, Они торчат в памяти — прямые, жесткие. говорящие красивыми искусственными голосами.

Расшевелить, растрепать Гонерилью. Она валандается по дому в помятом, дурно запахнутом халате. Противным хозяйским голосом она науськивает Освальда на отца.

И выход ее к обеду ничуть не герцогский. Она отчитывает на ходу прислужника, пробует суп, дует на ложку, морщится.

Она дома неопрятная, хмурая. Режет жирное мясо.

●

На обсуждении «Гамлета» в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии мне крепко досталось за кур, что бродили на эльсинорском дворе.

Куры, по мнению театроведов, снижали трагедию. Увы, я не осознал своих ошибок. Дорогу курам, кудахчущим во время знаменитых монологов.

Да здравствуют куры да скроется пафос!

●

Метод физических действий очень многое дает режиссеру и артисту. Что можно сыграть, не представив себе действие во всей его конкретности, во множестве точно поставленных задач.

...Нужно осторожно ступить на половицу, чтобы не разбудить спящих в соседних комнатах; открыть дверь так, чтобы она не заскрипела; выйдя во двор, застегнуть верхнюю одежду: ночью холодно; посмотреть, готов ли экипаж?..

Каждое движение должно быть осмыслено, направлено к цели.

Однако, как бы правдивы эти действия ни были, ухода Льва Николаевича Толстого из Ясной Поляны не получится.

Ну а как сделать, чтобы особым светом зажглись маленькие глаза-буравчики из-под мохнатых бровей?..

●

Работа еще с одним артистом, приехавшим на пробу. Он пользуется термином «выгородка»; в театре так называют грубо сколоченные контуры декораций.

Мы пробуем «выгородки» грима; бороды, брови; стягивание особой бумагой кожи лица, так, чтобы получились морщины, чтобы вышел старый человек. Может получиться даже очень старый.

Старый человек получается. Ну а Лир?..

Мне нужны иные «выгородки»: гнета отвлеченных идей, черного хаоса тирании.

И еще другие: страдания, превращающегося в сострадание к тому, кто стоит рядом, а потом к самым дальним.

И еще выгородки: исцеления болью; оттаивания духовной жизни; презрения к силе.

И еще и еще множества других.

●

Я ищу для Лира — товарища, причудливого артиста, охотника на странные решения. Четыре правила арифметики тут мало помогают.

Теперь в моде разговоры о «современном» стиле игры, основанном на внешней сдержанности, лаконичности. Разумеется, это прекрасные качества. Однако определяли ли они хоть в малейшей степени искусство Михаила Чехова, Чарли Чаплина, Тарханова, Эрнста Буша?.. Пустяки какие. Их

игру отличали не приемы исполнения, а сила личности. Они были прежде всего «особенные», ни на кого не похожие.

Видимо, с артистом, который не скажет мне, что «короля не нужно играть, короля играют окружающие», и начнется серьезный разговор.

В первой сцене лица Лира еще не должно быть видно; пока только маска власти. Смена его состояний алогична; его отличает совершенный неинтерес ко всему конкретно-человеческому. Он слепой и глухой к всему естественному.

Ничего от тех полных страдания, а потом силой мысли человеческих глаз, которые появятся потом, когда исчезнет маска.

Еще раз: вначале маска власти, а не царственный покой.

●

В кинотеатре окончился сеанс. Показывали одну из наших лучших исторических картин.

— Ни черта не понял,— услышал я слова одного из зрителей,— никто на людей не похож; и ходят и говорят не по-человечески...

— Темный человек,— возмутился другой,— это же стильная постановка!..

●

Мне не помогут ни монографии о «Темных веках», ни Гольбейн, ни Гойя, ни Пикассо...

Моя цель — соотнести экран не с живописью, пусть и самой прекрасной, а с действительностью, убедить в реальности существования такого, как в «Лире», мира, не похожего ни на доисторическую Британию (кто знает, какой она была?), ни на шекспировскую Англию, ни на наш век.

Похожего на все времена.

Как это сделать? Так, чтобы каждый узнал: такое же, подобное было и на моем веку, случалось со мной самим; похожее не по костюмам и быту, а по существу дела, по мысли, которая и меня мучила, по чувству, которое я сам испытал.

●

Похожа должна быть не внешность явлений, взятых по отдельности, а система жизненных связей. Иногда очень сложных, иногда совсем простых. Вот, например, совсем простое положение: как аукнется, так и откликнется. Это ведь тоже «Лир».

●

Сама пьеса растрепана, в ней разношерстность материала, несхожесть стилей, грубость мгновенных переходов. Все это и есть единство — не художественного стиля! —а жизни, истории.

История, как писал Маркс, повторяется дважды, вначале как трагедия, потом как фарс. Тут таких повторений множество. На закате какой-нибудь цивилизации трагедии и фарсы так мешаются, что становятся почти что неотличимы друг от друга.

Конца «Лира» нет, во всяком случае, финал в пьесе отсутствует: ни обычных для трагедии торжественных труб, ни величественных похорон. Трупы, пусть и королевские, перевозят в условиях военного времени; даже сколько-нибудь возвышенных слов никто не произносит. Время слов кончилось.

Остаются люди, опаленные огнем и закаленные огнем. Они смотрят, как начинается утро нового, нечеловечески трудного века, как жизнь тяжело поднимается из-под развалин.

●

Суровая одухотворенность.

●

Поставить фильм — не значит приходить в положенное время в специальное помещение (репетиционный зал, ателье) и трудиться с коллективом собранных для этой работы людей различных специальностей.

Это значит жить несколько лет под навязчивым воздействием шекспировской картины жизни, которую видишь пока еще лишь смутно, отдельными чертами; но главное в ней — «всесвязующую мысль» (Достоев-

ский) — воспринимаешь как самую важную. И каждый день — все, что видишь, слышишь, читаешь, узнаешь, — убеждает тебя в насущной необходимости выявить эту мысль, сделать картину жизни реально существующей.

Иначе профессиональная работа, служба. Я плохой профессионал, никудышный служащий.

●

События начинают не герои, а человеческие ансамбли. Они появляются слитные воедино, как блоки общественных отношений, укладов жизни.

Так, пока не расчлененными на характеры выходят герцоги Корнуэлский и Олбэнский, их жены, дети, свита, царедворцы, военные.

Льдина, куда вморожены двадцать сановников. Все как один, все на одно сановничье лицо. Одинаковый покрой платьев, одинаково вычеканенные цепи на груди. Одинаково вычеканенное выражение ужаса перед королем.

Характеры обнаруживают себя не сразу, сперва лишь особенностью взгляда, ритмом дыхания. Так передвигаются во время штабных учений на условном рельефе условные знаки армий; генералы только упоминаются; характеры их пока не принимаются во внимание.

Представим себе учения по всемирной истории, передвижение условных знаков сословий, сил — военных, дипломатических — по карте эпохи.

●

То, что я пробую уловить, уточнить записью,— черновики кадров. Эйзенштейн рисовал кадры. Я уплотняю мысль ассоциациями до степени видимости; мысль должна стать материальной. И, став частицей фильма, она перестает существовать как определимая словами.

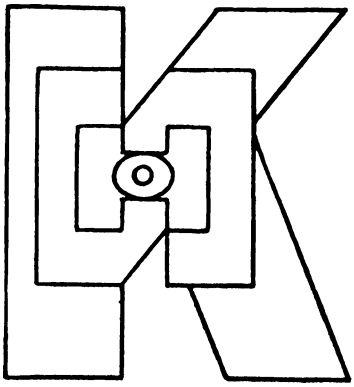
Иначе — грошовая иллюстрация.

Труд над шекспировской трагедией напоминает археологию: поиски идут всегда вглубь, за пределы верхних пластов; целое обычно воссоздается по фрагментам. Но, странное дело, чем глубже копаешь, тем более современным кажется все то, что выходит на поверхность, открывает свое значение.

Черепок относится к древности, но кажется, что сосуд разбили сегодня; возможно, разобьют завтра.

Нужно выявить не какую-то единую тему произведения (ее нет), а ход исследования человеческой природы и исторического процесса — человека, создающего историю, и истории, создающей человека.

(Продолжение следует)



Рядом с солдатом

Р. Кармен

Две встречи

«Где скрывается Паулюс?»

В маленькой жарко натопленной избе в селе Заворыкино на столе расстелена карта Сталинграда, исчерченная цветными карандашами. Вокруг стола — люди, с которыми я встречался в разгар жестоких боев под Москвой. С тех пор прошел год, но словно его и не было. Чуть разве прибавилось седины на висках Константина Константиновича Рокоссовского. Как обычно, печать крайнего утомления на лице бессменного начальника штаба Михаила Сергеевича Малинина. Тот же живой блеск в глазах командующего артиллерией Василия Ивановича Казакова. Дружной семьей прошли эти трое трудный год войны.

Где же штаб Паулюса? Разнообразные сведения, добытые у пленных, ведут к одному квадрату в центре города. А точнее? Пока неизвестно...

— Константин Константинович, помогите снять пленение Паулюса,— сказал я молящим голосом, рассчитывая на добрые отношения, завязавшиеся в трудные дни подмосковных боев.

Рокоссовский усмехнулся.

— Ну что ж, поможем Кармену, только с одним условием: услуга за услугу...

— Все, чем я могу быть полезен...— начал я.

Но командующий прервал меня:

— Сначала вы помогите нам взять Паулюса.— Все вокруг засмеялись. Он поманил меня к столу, к карте города. — Видимо, командный пункт немцев где-то здесь. Езжайте в армию Чистякова, а если мы в дальнейшем уточним, постараемся сообщить вам.

Из села Заворыкино, где находился штаб Донского фронта, я летел к Сталинграду на «ПО-2». Под крылом расстилались приволжские степи — поля великой сталинградской битвы. Отсюда с высоты можно было охватить взглядом пространства, еще хранившие свежие следы боев.

С Волги тянула сильная поземка, но еще не были занесены снегом тысячи посыпанных пеплом воронок, земля была похожа на увеличенные фотографии лунных кратеров. В бескрайних степях, изрезанных извилистыми балками, ежеминутно возникали большие темные пятна, которые издали казались селениями, городами или лесами, но, когда самолет подходил ближе, оказывались густыми скоплениями немецких машин, брошенных отступающими войсками Паулюса.

Над двумя попавшимися нам по пути немецкими аэродромами летчик сделал по нескольку кругов: сотни самолетов всех типов — сгоревших, подбитых и совершенно исправных. На аэродромах ни одного живого человека. Трупы на запорошенных пургой взлетных полосах. И только мерный стрекот нашего «ПО-2», кружащего на небольшой высоте, на-

Продолжение. Начало см. «ИК», 1971, № 3, 5, 6.

рушает тишину мертвого поля, усеянного свастиками, черными крестами — эмблемами «непобедимой» геринговской авиации. Невольно в эти минуты возникали в памяти дни лета сорок первого года, золотые поля Белоруссии, сотни черных крестов в синем небе. Пикирующие, ревущие, проносящиеся торжествующе над нашей головой, иногда так низко, что в стеклянном колпаке можно было разглядеть лицо гитлеровского аса. Они тогда были пьяны победами. После Брюсселя, Дюнкерка рвались к Москве. Вот их трагическое похмелье у берегов Волги...

Самолет мягко коснулся колесами снежного поля около догорающих строений станции Воропоново. Сегодня на рассвете отсюда выбили немцев. Бой уже перекинулся к центральным районам города.

...Земля содрогается от канонады тысяч орудий. Окружение сжимается с каждым часом. По эту сторону кольца город заполнен толпами сдавшихся в плен немецких солдат. Они растерянно спрашивают наших бойцов: «Куда следовать?» Солдаты отмахиваются, у каждого одна мысль — вперед. И сдавшиеся в плен немцы сами строятся в колонны, бредут куда-то на сборные пункты, сопровождаемые несколькими конвоирами. Вид их ужасен. Укутанные в одеяла, женские платки, какие-то рваные лохмотья, голодные, потерявшие не только воинский — человеческий облик.

Группа немцев понуро стоит около нашей артиллерийской батареи, ведущей огонь. Артиллеристы делают свое дело, не обращая внимания на необычных «зрителей».

У батареи «катюш», расположившихся на пустыре,— тоже толпа немцев. Всем телом вздрагивая, провожают они каждый залп, подобный огненному смерчу. В глазах суеверный страх, смешанный с радостью: они уже зрители, а не объект обстрела.

29 января мы с Борисом Шером целый день колесили по улицам Сталинграда. Шум боя оглушает. Войска Шумилова, Толбухина, Чистякова, Батова и Чуйкова теперь заняты окончательной очисткой города от групп автоматчиков, еще сидящих в разрушенных домах. В нескольких местах приходилось оставлять машину и пробираться пешком. Город забит немецкими машинами. Рядом с огромными грузовиками десятки брошенных легковых. Садись в любую и поезжай. Сегодня продолжали сдаваться в плен тысячи солдат и офицеров. Пленных первым делом отправляют на питательные пункты.

Около Волги был окружен солдатами 10-й армии и взят в плен командир 100-й легкой пехотной дивизии генерал-лейтенант Сайнне. Я его видел вчера вечером. Ему пятьдесят четыре года, награжден многими высокими орденами, они поблескивают на его груди. Он сообщил, что Паулюс со своим штабом и личной охраной скрывается где-то в подвалах центральной части города. Вчера каждые два-три часа штаб Паулюса менял свое местонахождение. «Паулюс, — сказал генерал Сайнне, — выполняет директиву Гитлера драться до последнего солдата».

Войскам дан приказ тщательно разыскивать Паулюса, прочесывать весь город, осматривать каждый подвал.

Сегодня в 12 часов дня четыре немецких самолета появились над городом и наугад сбросили на парашютах продукты. Все парашюты попали в руки наших солдат. Нам с Шером достались пачка сухих галет и огромный кусок жирной украинской колбасы, очевидно, предназначенной для генерал-полковника фон Паулюса.

Сегодня сдались в плен несколько генералов. В штабе дивизии, куда я заглянул, чтобы узнать обстановку, приняли парламентера. Его прислал командир известной 376-й пехотной дивизии генерал фон Даниэль. Хочет сдаваться со своим штабом и остатками дивизии.

Мы вышли на высокий холм, откуда просматривалась глубокая извилистая балка, где проходит русло реки Царицы. С противоположного высокого берега спускается в балку длинная колонна немецких войск. Когда они подошли ближе, мы увидели впереди одинокую фигуру человека, около которого кружился большой пес.

Щуплый, низкого росточка генерал-лейте-

нант фон Даниэль шел, глядя себе под ноги, засунув руки в заячью муфту, висевшую на шнурке. Он прошел со своими войсками по Украине, по донским станицам. Сейчас по замерзшему руслу реки Царицы — последние шаги генерала Даниэля во второй мировой войне. Впервые его дивизия была крепко бита под Москвой зимой прошлого года. Гренадеры 376-й дивизии шли на Москву, уверенные в скором окончании войны. Для них война кончилась в Сталинграде.

На дне оврага мы встретили их. На исхудавшем веснушчатом лице генерала — ни кровинки. Покорно и вопрошающе смотрит он на майора Сорокина, уполномоченного штаба дивизии. Он стоит навытяжку, говорит, едва шевеля тонкими обескровленными губами. Я прислушался. Не судьба его разгромленной дивизии, оказывается, беспокоит генерала. Два чемодана барахла оставлены им в штабном блиндаже. О них он тревожится! Офицеры штаба опустили на снег свои большие рюкзаки. Могучий пес — немецкая овчарка — несколько раз обошел вокруг ног хозяина-генерала и, опустив голову, медленно улегся на снег у валенок советского майора.

Генерал расстегнул пояс, снял с него пистолет и протянул майору. Майор был в этот момент занят разговором с пленным полковником, укутанным в женский пуховый платок. Револьвер оказался в моей руке. Что ж, война еще не окончена, впереди много сражений, генеральский «вальтер» будет полезным сувениром.

Генерала усадили в «виллис» и отвезли в штаб армии.

— Могу ли я спросить,— сказал генерал, обратившись к начальнику штаба,— какая воинская часть взяла в плен меня и моих солдат? В этот период, когда мы были в окружении, наша разведка почти бездействовала и я не имел возможности узнать, кто же именно мой противник.

— О, пожалуйста, господин генерал,— вежливо ответил начальник штаба.— Вы находитесь в плену у армии, которой командует генерал Толбухин. Армия разгромила 101-ю, 103-ю, 297-ю немецкие дивизии, венгерский корпус. Это было в районах Александровки, Барвенково, Лозовой в январе — феврале прошлого года. В дальнейшем наши войска попали в окружение, вышли из окружения, сохранив материальную часть и даже тылы. Правда, ваше командование, господин генерал, успело уже объявить о том, что мы уничтожены полностью, а весь офицерский состав захвачен в плен. В дальнейшем мы громили группу Клейста, разбили 16-ю и 24-ю танковые дивизии. Под Сталинградом на рубеже Абганерово, Цаца разбили румынскую 251-ю дивизию, разгромили 1-ю пехотную дивизию, часть 20-й пехотной дивизии румын и 29-ю немецкую мотодивизию. И, наконец, наши войска громили остатки окруженной германской армии, очищая город Сталинград. Господин генерал, вы уже пятый по счету генерал, взятый нами в плен.

Даниэль слушал молча, опустив глаза, подперев кулаками седые виски. Он немного отогрелся и даже расстегнул две пуговицы на своем мундире с орденами. Его пригласили в комнату к генералу Толбухину. Фон Даниэль, стоя навытяжку, благодарил советского генерала за вежливое, рыцарское отношение советских офицеров к нему, его офицерам и солдатам. Он сказал:

— Я сдался в плен потому, что считал дальнейшее кровопролитие бессмысленным. Положение наших войск безнадежное. Мы недооценили мощь Красной Армии и расплатились за это жестоким поражением.

30 января гитлеровцы продолжали бессмысленное кровопролитие, закрепившись на небольших участках территории города. Советская авиация перестала бомбить немцев: это уже стало опасно — можно ударить по своим. Сегодня в воздухе парадным строем прошли эскадрильи самолетов, покидающих Сталинград. Последняя группа — тридцать пять пикирующих бомбардировщиков — прошла на небольшой высоте над центром города, выстроившись в виде пятиконечной звезды. Летчики прощались с героическим городом. Самолеты легли на западный курс, а Сталинград, провожая их, салютовал залпами тяже-

лых орудий, уничтожавших последние гнезда обескровленного врага.

Где же скрывается Паулюс? Все генералы, сдавшиеся в плен, говорят, что Паулюс так же сдастся в плен в ближайшие часы. Но сделает он это лишь после того, как, загубив последние войска, подчиняющиеся его приказу, докажет, что храбро сражался до последнего момента. Вчера я спросил генерала фон Дриппе, не пустит ли Паулюс себе пулю в лоб. Генерал улыбнулся и покачал головой. «Он этого не сделает»,— сказал он.

На рассвете 1 февраля советские бойцы обнаружили узел сопротивления в районе центрального универмага. Из этого очага гитлеровцы вели ураганный огонь. Командир части дал приказ окружить квартал. Бойцы приготовились к решительному штурму. К месту боя подвели несколько танков, по развалинам домов, откуда стреляли немцы, открыли орудийный огонь.

В разгар боя наши бойцы и командиры увидели белый флаг. Гитлеровцы капитулировали. Был дан приказ прекратить огонь. Вскоре из подвала универмага вышел парламентер, который заявил, что генерал Паулюс со своим штабом находится здесь и ждет представителя для переговоров о капитуляции. Парламентер сказал, что Паулюс просит прислать генерала или полковника.

Для переговоров с Паулюсом был выделен полковник Лукин. Он прошел в подвал, где был встречен начальником штаба Паулюса генералом Шмидтом.

Генерал Шмидт заявил полковнику Лукину, что он уполномочен вести переговоры о сдаче и просит обсудить условия капитуляции. Полковник Лукин сказал генералу Шмидту, что он разговаривает с ним, имея полномочия от командующего 64-й армией генерал-лейтенанта Шумилова и командующего фронтом генерал-полковника Рокоссовского. Никаких новых условий сдачи, кроме указанных в предъявленном ранее ультиматуме, никакого обсуждения этих условий, равно как и промедления процесса сдачи, быть не может.

— Если у вас есть какие-либо сомнения насчет того, действительно ли безнадежно ваше положение,— сказал полковник Лукин,— то выйдите из подвала и оглянитесь. Вы окружены большим количеством оснащенных техникой войск. Вокруг вашего штаба стоят танки и артиллерия. Предлагаю немедленно сдаться.

Через несколько минут к полковнику вышел Паулюс и заявил, что он передает себя и свой штаб в руки советского командования. Вскоре после этого Паулюс в сопровождении офицеров штаба вышел из подвала. Личный багаж Паулюса и ближайших его офицеров был погружен на грузовую машину. Паулюс, начальник штаба генерал-лейтенант Шмидт и адъютант Паулюса полковник Адам выехали в штаб армии.

●

Кинооператора в районе универмага не было. Да и как он мог там быть, ведь очагов сопротивления в Сталинграде 1 февраля было много. Разве что чудом мог бы один из операторов, снимавших в Сталинграде, оказаться именно в этом месте. О, если бы я знал, что чудо это ждало меня! Если бы я знал, что в штабе 10-й армии ждала меня телефонограмма Рокоссовского, верного своему обещанию, сообщавшего о пленении Паулюса... А я, не подозревая об ожидавшем меня подарке командующего, снимал на улицах Сталинграда. С невероятным азартом и увлечением снимал, как наши солдаты выкорчевывали из подвалов последних сопротивлявшихся фашистов, как те выходили, подняв руки, размахивая привязанным к палке белым полотенцем, любой белой тряпкой, попавшейся им под руку.

Бой у вокзала начался еще с рассветом 1 февраля. На путях пылало несколько вагонов, с высокой водонапорной башни, из каждого ее окна искрили очереди немецких автоматчиков. Засевшие на водокачке гитлеровцы яростно отстреливались. Бойцы выкатили 45-*мм* пушку на прямую наводку и, прицеливаясь сквозь ствол, начали вгонять снаряды методично в каждое окно водокачки. Мы с Борисом Шером снимали этот бой. Снимали увлеченные тем, что представлялась

возможность в одном кадре запечатлеть и выстрел орудия и разрывы снарядов.

Вдруг произошло невероятное: вокруг нас наступила тишина. Да, мы не заметили, как утих, а потом и совсем прекратился неистовый гром орудий. Тишина была неправдоподобной.

Не сразу дошло до сознания: тишина! Гром непрерывной канонады, бушевавший в воздухе, вдруг сменился тишиной солнечного морозного дня. Стали слышны и тихий треск пожара, и скрип полоза саней, и чей-то негромкий говор. Значит, сражение за Сталинград закончено?..

Лишь издали доносился гул артиллерийской стрельбы. В северной части города, где было второе кольцо окружения, видимо, еще продолжался бой.

Бойцы, сидя на кирпичах и снарядных ящиках, вертели самокрутки, глубоко втягивая сладкий дым махорки, говорили меж собой, как о чем-то уже давно прошедшем — о боях, штурмах, о павших товарищах. Говорили, почти не глядя на густые толпы немецких солдат, бредущих мимо развалин.

Молнией пронеслась мысль: если закончена сталинградская битва, как же Паулюс? Значит, он сдался в плен? И, возможно, кто-то из операторов уже снимает... Неужели я опоздал? Скорее в штаб армии!

«Сегодня ночью я получил радиограмму...»

На пустыре, где из-под земли дымили железные трубы печурок, с трудом нашли землянку оперативного отдела штаба 10-й армии. Задавать вопросы не пришлось. Дежурный вручил мне телефонограмму от Рокоссовского — немедленно ехать в расположение штаба 64-й армии генерала Шумилова. На мой вопрос, что происходит в 64-й армии, дежурный процедил сквозь зубы: кажется, там сдается Паулюс. В эти дни в Сталинграде все воинские части мечтали пленить Паулюса. Поэтому и был так расстроен передавший нам телефонограмму полковник — его армию «обскакали»...

Через минуту мы уже мчались по разбитому городу, ориентируясь по карте. По дороге столкнулись с колонной машин. Впереди колонны — огромный, стального цвета «хорьх». Догадавшись, что в этой машине едет Паулюс, мы, обогнав колонну, помчались вперед. На карте у меня был отмечен квартал и дом, где помещался штаб 64-й армии. Мы легко его нашли. Около дома уже стояла группа офицеров, поджидавших пленников. Вскоре колонна машин подъехала к маленькому домику, остановилась. Мы с Шером уже стояли с камерами наготове.

Из серебряного «хорьха» вышел высокий худой человек в длинной, похожей на больничный халат немецкой шинели. Усталым растерянным взглядом он осмотрелся кругом. Светило яркое солнце, он жмурился, переминаясь с ноги на ногу, потом, медленно ступая большими фетровыми ботами по хрустящему снегу, пошел к крыльцу, поднялся по ступенькам — часовой-автоматчик внимательным взглядом проводил его — и в сопровождении нескольких советских офицеров вошел в дом.

Я с волнением снимал идущего усталой походкой Паулюса. Он шел, сутулясь, со страдальческим выражением на изможденном лице.

Медленно раздевшись в сенях, Паулюс вместе с генерал-лейтенантом Шмидтом и полковником Адамом вошли в комнату. На наше операторское счастье комната была залита солнечным светом, можно было снимать.

На пороге Паулюс стал навытяжку, стукнул каблуками и поднял руку в фашистском приветствии. Щурясь от ударившего ему в лицо солнца, он в сопровождении своих спутников шагнул на середину комнаты. За столом сидел командующий 64-й армией генерал Шумилов. Вдоль стен на лавках — штабные генералы и офицеры. Кивком головы ответив на приветствие, Шумилов жестом указал Паулюсу на стул. Тот сел. Отчеканивая каждое слово, Шумилов сказал:

— Генерал-полковник, вы взяты в плен 64-й армией, которая сражалась с вами от Дона до Сталинграда. Командование армии гарантирует вам воинскую честь, мундир и ордена.

Паулюс внимательно выслушал переводчика, склонил голову. Шумилов продолжал:

— Можете ли вы предъявить нам документ, удостоверяющий, что вы являетесь командующим 6-й германской армией генерал-полковником Паулюсом?

— Я могу предъявить вам мою солдатскую книжку.—Паулюс достал свой «зольдатенбух» и передал его Шумилову.

Когда Паулюс отстегивал пуговицы мундира, чтобы достать из внутреннего кармана удостоверяющую его личность «зольдатенбух», рука его заметно дрожала. В комнате была напряженная тишина. Шумилов внимательно прочел документ, положил его перед собой на стол и снова устремил взгляд на своего пленника.

— Разрешите мне сделать важное заявление?— сказал Паулюс.

— Прошу,— сказал Шумилов.

— Сегодня ночью, господин генерал, я получил по радио от моего фюрера сообщение о том, что я произведен в чин генерал-фельдмаршала.

Шумилов легким кивком головы дал понять, что он принимает заявление. После этого он уже, обращаясь к пленнику, называл его «господин фельдмаршал». Он протянул Паулюсу коробку с папиросами «Казбек».

В комнате было тихо. Лицо Паулюса изредка сводила нервная судорога. Полководец гитлеровской армии, сложивший фельдмаршальский жезл к ногам победоносной Красной Армии, словно лишь сейчас в полной мере начинал отдавать себе отчет в том, какая трагедия постигла его войска и его самого. Тишину нарушал только легкий треск двух кинокамер, фиксировавших этот исторический эпизод...

На груди у Паулюса и Шмидта ордена. Паулюс — один из крупнейших генералов гитлеровской армии, перед войной был начальником оперативного отдела генерального штаба вермахта. Это ему, Паулюсу, было поручено составление плана «Барбаросса»—нападения на Советский Союз. 29 мая 1942 года он был награжден рыцарским орденом железного креста. В январе 1943 года был произведен в генерал-полковники и, наконец, сегодня ночью — в генерал-фельдмаршалы. А потом сдался в плен.

Мундир Паулюса поношен, измят. Лицо землистого цвета. На исхудалых щеках седоватая щетина. Фон Паулюс сохраняет, казалось бы, полное спокойствие. Но дрожат его руки, когда он подносит ко рту папиросу. Отвечая на вопросы, он говорит тихим, приглушенным голосом, продумывая каждое слово.

— Почему вы не приняли ультиматум советского командования о капитуляции? — спрашивает его Шумилов.

— Я имел приказ сражаться.

— Получили ли вы дополнительные инструкции впоследствии, когда попали в окружение?

— С самого начала я имел инструкцию сражаться до последней возможности.

— Отдали ли вы приказ северной группе сложить оружие?

— Я захвачен в плен и не имею права давать приказ о капитуляции.

— Но когда командующий видит, что его люди напрасно гибнут, что дальнейшее сопротивление безнадежно, должен ли он предотвратить напрасное кровопролитие?

— Это может решить тот, кто находится с войсками. Я же нахожусь в плену,— уклончиво отвечал Паулюс.

В ходе дальнейшей беседы Паулюс сказал:

— Я не знал России. В первую мировую войну я воевал на Западном фронте. Я вижу теперь, что вашу страну трудно победить. Своего поражения я не мог предвидеть. Я не предполагал, что вы располагаете такими силами. В операциях бывает счастье, бывает и несчастье. Меня постигло несчастье, которого я, увы, не мог предотвратить. Вы захватили меня в плен. Я ваш пленник...

Через несколько часов Паулюса отправили в Заворыкино, в штаб фронта. Фельдмаршала везли на его же машине. За рулем «хорьха» сидел его личный шофер. В следующей машине — генерал Шмидт и полковник Адам. «Виллис», в котором ехал я, шел в колонне третьим. Предстояло проделать тридцатикило-

метровый путь по приволжским степям. Мороз был около тридцати градусов.

Колонна двигалась по степной дороге при полном свете фар. Фронт уже откатился далеко на запад, мы внезапно оказались в глубоком тылу. Ветер гнал поземку, вихри снега метались в лучах света. Время от времени наша автоколонна обгоняла растянувшиеся на много километров многотысячные колонны пленных. В узких местах на заметенной снегом дороге несколько раз приходилось останавливаться, чтобы пленные могли потесниться и пропустить машины. Шум от тысяч ног, шагавших по морозному снегу, словно гул гигантского водопада, стоял над степями Приволжья. В ярком световом пучке фар, как на экране, мелькали понурые лица солдат, обмотанных одеялами, мешками, тряпками. Я невольно смотрел на них глазами пленного фельдмаршала, который принимал в эту морозную ночь последний трагический парад своих разгромленных войск...

Дважды во время этого рейса мы останавливались по команде «воздух!» На большой высоте шли вражеские транспортные самолеты. Подняв голову, Паулюс следил за их полетом. Самолеты везли парашюты с боеприпасами и продуктами для окруженной гитлеровской группы войск, для него, для Паулюса. Самолеты шли по приказу фюрера, еще не знавшего, что наступил конец.

В Испании его звали Вольтер

Поздно ночью наша колонна прибыла в Заворыкино. Я постучался в дверь бревенчатого дома, где помещался представитель Ставки главный маршал артиллерии Н. Н. Воронов.

Мы подружились с Николаем Николаевичем в Испании, где он носил имя Вольтер. Он был советником республиканской армии по артиллерии. Много дней и ночей провели мы в осажденном Мадриде, встречались на Хараме, на Гвадалахаре, в Брунете. Здесь в Заворыкино мы впервые встретились после Испании.

— Ну и вид у вас,— сказал со смехом Николай Николаевич.— Мне Рокоссовский рассказал, что вы снимали Паулюса. Есть хотите?

Я сознался, что забыл, когда ел, спал.

— Давайте умойтесь, если хотите побриться, так и быть, дам вам свежее лезвие «Жиллет».— Он взглянул на часы.— Поторопитесь, через сорок минут здесь у нас будет первая встреча с пленным фельдмаршалом. Сейчас придут Рокоссовский, Малинин и Телегин.

— Вы мне разрешите, Николай Николаевич, присутствовать при встрече?

— Давайте присутствуйте. Сидите в уголке и присутствуйте. А снимать, вероятно, не сможете, вам же нужны для этого «юпитеры», а мы, кроме лампочки от автомобильного аккумулятора, ничего предложить не можем.

— Тогда я хоть сфотографирую. Нельзя не зафиксировать эту историческую встречу. У меня будет одна просьба к вам и товарищу Рокоссовскому — дайте мне утром возможность вылететь в Москву со всем материалом.

— Это мы вам обеспечим,— сказал Воронов.

— Вы уже здесь?— обращаясь ко мне, сказал входящий Рокоссовский.— Ну как, сняли Паулюса? Как он выглядит, расскажите...

Командующего фронтом вызывает Москва

В 2 часа 15 минут 1 февраля фельдмаршала Паулюса ввели в помещение, где находились наши военачальники. Переводчик майор Дятленко сказал ему:

— Перед вами представитель Ставки Верховного Главнокомандования маршал артиллерии Воронов. И командующий войсками Донского фронта генерал-полковник Рокоссовский.

М. С. Малинин и К. Ф. Телегин сидели поодаль, в углу комнаты.

Фельдмаршал, стоя навытяжку, молча склонил голову. Ему предложили сесть. Он спросил, окинув пристальным взглядом присутствующих советских военачальников:

— Это вами был подписан документ, переданный мне парламентером, документ о капитуляции?

— Да, нами,— сказал Рокоссовский.

— Фельдмаршал, мы пригласили вас в столь поздний час,— сказал Воронов,— чтобы решить важный вопрос. Ваши войска разгромлены, тысячи ваших солдат сдались в плен, и сами вы, фельдмаршал, пленены. Но в северной части города в узком кольце продолжает сопротивляться последняя группа ваших войск. Советское командование располагает огневыми средствами большой силы — артиллерией, авиацией, достаточными, чтобы уничтожить эту группировку в течение нескольких часов. Мы предлагаем вам обратиться к вашим солдатам и офицерам с предложением сложить оружие. Этим вы предотвратите бесполезное кровопролитие. Жизнь ваших солдат в ваших руках, фельдмаршал.

Паулюс внимательно выслушал Воронова. Лицо его подергивалось нервным тиком. Рокоссовский придвинул ему коробку папирос. Паулюс взял папиросу; рука его дрожала. Он ответил:

— Я такого приказа моим войскам отдать не могу.

— Почему?

— Потому что я нахожусь в плену, а они сражаются. Я просто не имею права отдать им приказ о капитуляции.

— Но вы отдаете себе отчет во всей бессмысленности их сопротивления? — воскликнул Рокоссовский.— Ведь все они будут уничтожены!

Паулюс повернулся к Рокоссовскому. В глазах у него было страдальческое выражение. Он понимал гуманность сделанного советскими генералами предложения и, конечно, ощущал меру ответственности за кровь своих солдат. Помолчав мгновение, он сказал:

— Нет, я не могу отдать приказа о капитуляции. На протяжении этой войны я был не раз свидетелем того, как русские солдаты, оказавшиеся в безнадежном положении, все же сражались до последнего патрона. Сражались доблестно, героически. У моих солдат есть боеприпасы и оружие. У них имеется приказ продолжать сопротивление. Вы предлагаете мне заставить их сдаться?.. Нет, этого я не в силах сделать.

— Ну что ж, в таком случае мы вынуждены завтра утром,— Воронов посмотрел на часы,— вернее сегодня, начать военные действия по разгрому группировки.

Паулюс склонил голову, развел руками и молча взглянул в глаза Рокоссовскому, словно говоря: «На вашей стороне сила».

Над столом горела маленькая автомобильная лампочка от аккумулятора. Я, сидя в уголке, записывал в блокнот почти стенографически каждое слово исторического диалога. Я оказался единственным журналистом, присутствовавшим там. Несколько раз щелкнул фотоаппаратом. Снимок «Допрос Паулюса» обошел потом всю мировую печать.

Воронов спросил Паулюса об условиях, в которых он содержится, нет ли у него каких-либо претензий к советскому командованию. Паулюс энергично качнул головой:

— О нет, отношение к нам со стороны советских офицеров и солдат было рыцарским.

— Нет ли у вас, фельдмаршал, какой-нибудь просьбы к нам?

— Одна просьба. Я прошу, чтобы немецкие врачи остались со своими ранеными.

— Это мы уже сделали,— кивнул головой Воронов,— такой приказ отдан.

— Благодарю вас,— сказал Паулюс.

Когда он вышел, Малинин хлопнул ладонью по столу:

— Что хотите, а он сейчас держал себя, как настоящий солдат!

В эту ночь я не спал. До утра писал корреспонденцию в «Известия» и Совинформбюро о последних часах сталинградской битвы, о пленении Паулюса. Николай Николаевич утром зашел ко мне в закуток, где я писал, сидя на приготовленной мне для ночлега койке. Он был уже свежевыбрит.

— Неужели вы не ложились? Сумасшедший народ эти операторы, журналисты! Уж если мы, солдаты, находим время для сна, вам сам бог велел.— Он взглянул на часы.— Семь утра. Пошли завтракать к Рокоссовскому. Нам сегодня предстоит жаркий день.

Моя корреспонденция была готова, написана на десяти страницах убористым четким почерком, чтобы не затруднять связистов.

Ее взял порученец Воронова, которому тот приказал немедленно передать на узел связи.

В доме Рокоссовского все были на ногах. Не успели мы войти, как раздался звонок телефона «ВЧ». Подошел Рокоссовский. С минуту он молча вслушивался. Все, кто находился в комнате, замерли там, где их застал звонок, не сводили глаз с Рокоссовского. Он ждал. Вызывал Сталин.

— Здравствуйте, товарищ Васильев,— сказал Рокоссовский. На лице его появилась улыбка.

— Спасибо, товарищ Васильев, мы вас тоже все поздравляем. Да, имели с Паулюсом беседу. Пришиблен, но держится хорошо,— Рокоссовский бросил взгляд на ручные часы и сказал: — Скоро начинаем. Да, к концу дня, очевидно, закончим. Спасибо, передам, товарищ Васильев.

Положив трубку, Рокоссовский, обращаясь ко всем, произнес:

— Просил поздравить.

Сталин сказал Рокоссовскому, что они там в Ставке лишь недавно закончили составление коммюнике для Совинформбюро о завершении разгрома остатков немецкой группировки и перед тем, как пойти отдыхать, стоя в коридоре у репродуктора, прослушали сообщение.

— А мы-то не догадались включить радио,— огорчился Малинин.

— Самолет ждет вас на аэродроме,— сказал Рокоссовский, обращаясь ко мне.— Ну, надеюсь, вы довольны?

— Такая удача бывает у оператора, журналиста раз в жизни!— Я горячо поблагодарил за помощь и, натянув полушубок, вышел на улицу. Мороз жуткий. Было утро 2 февраля 1943 года. Трое суток без сна!

В соседнем доме я растолкал спящего Шера. «Виллис» помчал нас к аэродрому — до него было километров пятнадцать. На всем пути, как и ночью, мы обгоняли бесконечные колонны пленных. Самолет «дуглас» на взлетной площадке уже прогревал моторы. Летчики помогли нам погрузить ящики с пленкой. Это был материал всех операторов Сталинградского и Донского фронтов, снимавших разгром немецкой группировки. Сражения в Сталинграде снимали А. Софьин, В. Орлянкин, И. Молов, Е. Мухин, И. Гольдштейн, Д. Ибрагимов, А. Кричевский, А. Казаков, И. Кацман, С. Гольбрих и другие, руководил фронтовой группой А. Кузнецов.

Самолет поднялся над аэродромом и лег курсом на Москву. Впервые за трое суток я вздремнул, завернувшись в брезенты.

Весь путь до Москвы самолет прошел бреющим полетом. На Центральном аэродроме ждала студийная машина. На улице Горького я впервые увидел на плечах у офицеров погоны. Лихов переулок. Студия ожидала сталинградский материал. Пленку в лабораторию сдавал Шер, а я, не раздеваясь, свалился на первый попавший диван и мгновенно заснул.

●

Дороги войны привели советских кинохроникеров в Берлин, к горящему рейхстагу, а потом в Нюрнберг, где Международный военный трибунал судил гитлеровских военных преступников. С чувством гордости запечатлели мы на пленку советских солдат, стоящих на посту у двери Нюрнбергского трибунала. Эти парни прошли славный боевой путь от берегов Волги к Днепру, Висле, Одеру, Шпрее.

Десять месяцев заседал Международный трибунал, шаг за шагом вскрывая преступления фашизма. Наша киногруппа снимала на процессе фильм «Суд народов». Из окна Дворца юстиции было видно серое здание, обнесенное высокой стеной,— тюрьма, в которой содержались преступники.

Ежедневно мы имели возможность подолгу наблюдать за этими людьми, некогда обладавшими зловещей властью над миллионами порабощенных жителей европейских стран. Все внимание сосредоточено на первом ряду скамьи подсудимых — Геринг, Гесс, Риббентроп, Кейтель, Йодль, Розенберг, Кальтенбруннер, Франк, Заукель, Штрайхер.

Зал был полон, когда советское обвинение предъявило трибуналу план вероломного нападения гитлеровской Германии на СССР,

известный под названием «Вариант Барбаросса». Этот дьявольский план был подготовлен во всех деталях еще задолго до нападения гитлеровцев на нашу страну. Он вынашивался в штабах гитлеровского вермахта, обсуждался на многих секретных заседаниях.

Военная часть «Варианта Барбаросса» создавалась при ближайшем участии генерала Паулюса. Он, Паулюс, задолго до начала войны проехал вдоль всей границы СССР, на местах знакомясь с обстановкой. Генерал Руденко — главный обвинитель от СССР — представил суду показания Паулюса.

Защита Геринга выступила против показаний фельдмаршала. Адвокат заявил: «Нам не внушает доверия этот документ. Мы хотели бы выслушать здесь, в зале суда, самого Паулюса, если, разумеется, он жив». Говоря это, адвокат был уверен, что советское обвинение не доставит Паулюса в Нюрнберг.

Председательствующий Лоуренс, спустив на кончик носа очки, обратился к Руденко с вопросом: «Господин Руденко, как вы полагаете, сколько времени понадобилось бы для доставки фельдмаршала Паулюса в зал трибунала?» Руденко задумался на мгновение и ответил: «Несколько минут».

Появление Паулюса вызвало переполох на скамье подсудимых. Элегантный, в черном штатском костюме, Паулюс вошел в зал и, приняв присягу, начал давать показания. Он с большими подробностями повторил все, что содержалось в его письменном заявлении, раскрывающем вероломный план нападения на Советский Союз. В зале стояла мертвая тишина.

— Кого вы считаете главным виновником нападения на СССР?— задал Паулюсу вопрос Руденко.

— Геринга, Кейтеля, Йодля,— отчеканил Паулюс, скрестив взгляд с бывшими своими коллегами.

Я встретился с Паулюсом после его выступления в комнате советского обвинения. Он отдыхал. Я снял его. Нас познакомили. Я не выдержал, сказал ему:

— Мы не впервые встречаемся с вами, господин фельдмаршал.

Паулюс вопросительно взглянул на меня.

— Простите, не помню, когда это было.

— 1 февраля 1943 года.

— О, как интересно! Вы тогда тоже снимали? Я, вероятно, выглядел очень бледным и худым, не правда ли?

— Да, у вас был очень изможденный вид.

Сопровождавший Паулюса офицер показал ему на часы. Он поднялся, раскланялся и пошел вдоль коридора походкой, хранящей военную выправку. Это была моя вторая и последняя встреча с гитлеровским фельдмаршалом, плененным на берегах Волги.

Танки идут, не останавливаясь

Январь 1945 года. Ночь на Мангушевском плацдарме на западном берегу Вислы.

Такого огромного количества войск, которые были бы сосредоточены на одном сравнительно малом куске земли, я еще ни разу не видел за время войны. Местность на плацдарме безлесная, все войска, вся техника, штабы, штабеля боеприпасов, медсанбаты, кухни — все зарыто в землю, тщательно замаскировано. Только подойдя вплотную, можно разглядеть утопленные в земле танки, орудия, самоходки, земляные норы — блиндажи, склады. Какой же необъятный труд людей потребовался, чтобы десятки тысяч машин, пушек, танков были так тщательно спрятаны, подготовлены для мгновенного удара. Все это переправлялось ночами через Вислу и исчезало под землей.

Впереди — оборонительные линии врага. Бетон, минные поля, проволока, снова бетон, опять доты, танковые рвы, надолбы, эшелонированные окопы, предельная насыщенность огня. Все помножено на отчаянную, дьявольскую решимость держать этот, в сущности, последний оборонительный вал, стоять насмерть. За спиной у них — Германия, Берлин.

Пленные говорят: там у нас одна мысль — когда же русские начнут! Этого ужаса ждем каждое утро, в тишине чувствуем смерть. Знаем, что не выдержим. Все твердят одно — о господи, скорее бы они начали, все равно конец...

Начнется завтра утром. Вернее, сегодня. Уже час ночи. Одновременно с двух плацдармов на Висле и третьего — на реке Нареве, севернее Варшавы. Когда минутная стрелка доползет до положенной черточки, на немецкие оборонительные рубежи обрушится невиданная сила огня. Тысячи стволов будут бушевать почти два часа, огонь перенесется с переднего края на вторые, третьи рубежи, потом снова — на передний край. Уже в первые минуты будут накрыты артиллерийские позиции противника, давно засеченные. В воздух поднимутся самолеты. Десятки тысяч самолето-вылетов совершат бомбардировщики, истребители, штурмовики.

А когда все будет подавлено, вспахано, устремятся в прорыв тысячи танков. Уже заранее каждый танковый корпус, каждая танковая бригада знают, по какой дороге двинутся они на запад. Пойдут, обходя города, оставляя для их штурма ударные группы. Вслед за танками — подвижные стрелковые дивизии.

Да, в эти дни мы будем вспоминать июль 1941 года. И немецким генералам, тем, которые живы, кто не в плену, будет над чем задуматься. Пусть вспомнят, как рвались они к Москве, к Волге, торжествуя близкую победу.

Задолго до позднего январского рассвета начнется великое наступление советских войск на Германию.

Я вышел из землянки. Черное звездное небо, удивительная тишина. Где-то впереди одиночные выстрелы, в небо взлетали осветительные ракеты. Отсюда до границы Германии 180 километров. Подумать только — граница Германии!..

Поеживаясь на холодном ветру, я слушал тишину этой ночи, которая запомнится на всю жизнь. Впервые подморозило. Ровно три года назад в декабре под Москвой были лютые морозы. Два года назад я снимал в Сталинграде. И вот, до Германии рукой подать. А сколько километров отсюда до Великих Лук, до Старой Руссы, где встречал войну? Как измерить долгие дороги войны, которые все-таки привели нас в Германию?

До рассвета считанные часы. Где-то в колоннах танков, которые устремятся на Запад, мой «виллис» будет как пылинка в грохочущем урагане. Спать сегодня не лягу. Даже если и примощусь на земляных нарах, накрывшись с головой полушубком, даже если и захочу заснуть хоть на часок, все равно — не засну...

●

В 1965 году, когда наша страна отмечала 20-летие победы над гитлеровской Германией, на экраны страны вышел двухсерийный документальный фильм «Великая Отечественная...». Работая над этим фильмом на протяжении почти двух лет, я вместе с моим творческим коллективом просмотрел более миллиона метров кинопленки, снятой фронтовыми операторами в годы войны.

Работая над фильмом, я производил «раскопки» и в моем личном архиве, к слову сказать, находившемся в очень хаотическом состоянии. Случайно раскрыв одну из заброшенных на дальнюю книжную полку фронтовых папок, обнаружил связку своих телеграфных корреспонденций, отправленных из фронтовых узлов связи в «Известия» и Совинформбюро. На листы бумаги наклеены ленты телеграфного аппарата «Бодо» со строками, напечатанными заглавными буквами. Листы пожелтели и приобрели жесткость березовой коры. На некоторых сохранились служебные пометки: «Передал Сатурн», «Приняла Береза»...

Погрузившись в чтение, бегло расшифровывая все эти «зпт», «тчк», «абзац», я окунулся в атмосферу последних недель, дней, часов войны.

Перед началом наступления наших войск от берегов Вислы к Одеру и на Берлин я на несколько дней прилетел с фронта в Москву. Руководитель Совинформбюро С. А. Лозовский в беседе со мной подчеркнул чрезвычайную важность освещения в зарубежной печати всех этапов Берлинской операции, просил хоть изредка писать для Юнайтед Пресс. Я обещал сделать все от меня зависящее, но лишь в том случае, если это не отвлечет меня от основной моей работы — киносъемки.

Весь боевой путь от Вислы до Одера я прошел с войсками 2-й танковой армии. Я крепко привязался к танкистам. Меня — кинооператора и журналиста — увлекла стремительность танковых прорывов. Боевая дружба связала меня с начальником штаба 2-й танковой армии генералом А. И. Радзиевским — талантливым военачальником, эрудированным и высококультурным человеком. Алексей Иванович охотно помогал мне в работе. А на этот раз, учитывая важность информации о действиях наших войск для советской и зарубежной прессы, он отдал приказ: телеграммы в Москву отправлять немедленно. Во фронтовых условиях для журналиста такой приказ был неоценим!

Во время наступления на Берлин писал на лету, иногда с трудом веря, что эти строки достигнут Москвы. Однако писал. И только впоследствии мне показали американские и английские газеты, в которых эти фронтовые телеграммы, наскоро набросанные на листке бумаги где-то на броне танка, были напечатаны огромными шрифтами на первых полосах...

Иной раз не верится, что прошло четверть века с того дня, когда умолкло эхо последнего залпа на улицах Берлина. Видно, в сердцах солдатских слишком глубоки и остры рубцы пережитого. Идут годы, а весомые и грозные образы войны, и горькая боль первых месяцев войны, и гордая радость последних наших победных битв свежи в памяти.

Лично мне вспоминать пережитое помогают беглые записи во фронтовых блокнотах, кадры снятой пленки. Записей, впрочем, мало сохранилось. А запечатленные камерой эпизоды стали частицей боевой кинолетописи, которую создавала армия советских фронтовых операторов. Вот почему я так обрадовался, обнаружив пачку фронтовых телеграмм.

Конечно, я мог бы сегодня пройтись карандашом по их тексту. Мог бы кое-где их подправить, дополнить, отредактировать. Решил этого не делать. Пусть фронтовые очерки, репортажи, информации, набросанные наспех, без черновиков, прямо на телеграфном бланке, в «виллисе», в блиндаже, в землянке, останутся такими, какими перестучал их тогда военный телеграф. Мне эти пожелтевшие страницы фронтовых телеграмм дороги бесконечно. Они живо воскрешают в памяти трудные и светлые дни нашей победы. И мне кажется, что именно в нетронутом виде эти строки могут в какой-то мере передать читателю живую атмосферу тех неповторимых дней.

Поэтому, не правя ни одной буквы, я дал машинистке перепечатать телеграммы со штампами войсковых узлов связи и с подписью: «Военный корреспондент майор Р. Кармен»...

Вот некоторые из этих телеграмм.

Москва, «Известия», Белогорскому.

Сейчас кажется, что много, много дней и ночей тому назад танки тронулись со своих исходных рубежей. Столько малых и больших городов осталось позади. Столько дерзких штурмов, тяжелых переправ, жестоких боев. 400 километров — шутка ли сказать — прогромыхали гусеницы танков, устремивших длинные орудийные стволы в сторону Берлина. А ведь всего восемь суток прошло. Четыреста километров прошли с боями массы советских танков за восемь суток, осуществив небывалый в истории войн темп продвижения фронта в оперативную глубину противника.

Машины двинулись в широкую брешь, пробитую артиллерийским огнем, и, не останавливаясь, несутся вперед, обходя или сметая на своем пути немецкие оборонительные рубежи, узлы сопротивления, замыкая стальными петлями тщательно обдуманного маршрута боевые группировки противника.

Мощь и темп — вот что решает успех этого блистательного наступления, в котором танковые войска играют ведущую в полном смысле этого слова роль.

Первые сутки рейда. Первая задача — захлестнуть, отрезать крупную варшавскую группировку противника. Танки рванули по магистрали на северо-запад. Машины шли по дороге в два ряда, и это было бы похоже на обычный марш, если бы не бои, которые передовой отряд, тараном пробивающий путь

главным силам, вел на каждом шагу, около каждого городка, на перекрестках дорог. Превосходство в наших силах было настолько подавляющее, что эти бои не могли замедлить движения танковых колонн. Все, что оставалось у противника к востоку от дороги, было отрезано, обречено. Немцы могли лишь пытаться обогнать танковые колонны, заходящие к ним в тыл, и вырваться из замыкающегося кольца. Прорвать кольцо было невозможно: за танками на десятки километров следовали по дорогам наши войска — ползли самоходки, бронетранспортеры, артиллерия, пехота на машинах, конница. Десятки тысяч машин растекались по боковым параллельным магистралям. Ночью шоссе были залиты светом фар, гудела земля от рева моторов. Для деморализованных, лишенных управления немецких частей, растекавшихся по лесам, эта магистраль становилась непробиваемой стеной.

Дороги наступления были усеяны разбитыми немецкими машинами, вдавленными в землю повозками, трупами солдат и офицеров. Город Груйец — первый на нашем пути — был взят с ходу. Еще где-то на окраинах строчили автоматы оставшихся смертников, а через центр шли нескончаемой лавиной танки, самоходная артиллерия. Тысячи жителей польского города шпалерами стояли вдоль улиц. Не расходились люди и с наступлением ночи. Яркий свет фар и розовые отблески пожаров освещали радостные лица. Не смолкали громкие приветственные крики в честь Красной Армии. Казалось, освобожденные люди решили выстоять до тех пор, пока не проводят восторженным «Нех жие!» последний танк. Но движению остальных машин не было конца и края.

Следующий город — Мщонув. Здесь гитлеровцы оказали сильное сопротивление. Передовой отряд танков был встречен массированным артиллерийским огнем. Остановка была недолгой. Колонна танков развернулась в боевые порядки и, открыв огонь из всех орудий, устремилась в город. Путь через центральную улицу был проломлен, очищен для прохода главных сил. Колонны машин продолжали свой путь, оставив несколько танков с десантами автоматчиков для окончательной ликвидации противника, оттесненного к боковым окраинам. То же было и в городе Жирардув, где гитлеровцы, пропустив передовой отряд, открыли огонь с чердаков по проходящим через город машинам. Это задержало движение машин, но колонны двинулись через окраины, а в городе, освещенном заревами пожаров, несколько танков остались вести бой по ликвидации противника.

Штаб танкового корпуса двигался на машинах вместе с колоннами танков. Несколько бронетранспортеров, два танка, две рации и оперативная командная группа на открытых «виллисах». Все руководство операциями — по радио. В эфире протянулись прочные нити, идущие звеньями от командующего фронтом до командиров танков, ведущих бой. Четкая, безотказная радиосвязь была на всем протяжении наступления.

Колонна штаба двигалась в глубоком немецком тылу. Тревожная третья по счету темная безлунная ночь. Машины шли ощупью, без света по боковой проселочной дороге. Справа — там, где главное шоссе,— идет ожесточенный танковый бой. Тьму прорезали разноцветные трассы снарядов, вспышки орудийных выстрелов. Впереди — Сохачев, взятием которого завершится первый этап рейда.

Короткие остановки у опушки леса, в небольших хуторах. Командир корпуса генерал Веденеев выходит из «виллиса», ненадолго садится в машину-рацию. Тарахтит движок, из кузова машины звучит охрипший голос генерала. Он говорит с командирами частей, отдает приказы, связывается с «верхом», уточняет задачу. Смолкает движок, колонна трогается дальше в темноту.

На рассвете штабная колонна сделала остановку в небольшом хуторе. Семья польского крестьянина потеснилась в просторной хате. Генерал расстелил на столе карту, отказался от водки и зажмурился от усталости, словно заснул на несколько минут. Изредка стекла хаты дребезжали от недалекой артиллерийской канонады.

В широкой кровати лежала молодая женщина, молча разглядывая пришедших с мороза людей.

— Больна? — спросил генерал, положив на стол папаху. Из темного угла шагнула к к столу старуха.

— Не, пане генерал, она сейчас рожать будет,— сказала она и прошептала на ухо: мужа ее немцы вчера убили. Он в сарае лежит, она не знает...

Генерал молча надел папаху, поднялся и, медленно складывая карту, сказал офицерам штаба:

— Пошли, товарищи.— Толкнув слегка в плечо лейтенанта, заснувшего мертвым сном у печи, строго сказал роженице:

— Мальчика. Вот такого большого, слышишь?

Женщина улыбнулась и, кивнув головой, протянула генералу худую руку из-под одеяла. Мы вышли на мороз. Светало. К генералу подошел радист, доложил:

— Копылов вызывает вас, товарищ генерал. Его танки ведут бой в Сохачеве...

Взятие Сохачева означало, что варшавская группировка немцев окончательно отрезана. Через открывшуюся дверь я услышал приглушенный женский стон. Новый гражданин Польского государства появляется на свет, чтобы первым своим криком, заглушенным артиллерийской канонадой, приветствовать освобождение Варшавы.

В эти минуты холодного утра штурмовые отряды советских автоматчиков и солдат Войска Польского из предместья Варшавы — Праги — пошли по льду Вислы в лобовой штурм. Гитлеровцы метались в замкнутом кольце. Танки получили приказ, развернувшись, начать стремительное наступление на запад. На Германию.

●

Москва, «Известия», Баканову. Молния.

(Отрывок из корреспонденции)

...Прошло всего несколько дней и ночей с начала наступления. Но сколько пройдено! Сейчас уже трудно восстановить в памяти облик каждого в отдельности города из тех, что были взяты с ходу. Лодзь, Вроцлавек, Гнезен, Кола, Иновроцлав. Мне не пришлось задерживаться в этих городах. Снимая репортаж их освобождения, я старался быстро завершить съемки, чтобы не отстать, не оказаться внезапно далеко позади от передовых колонн танков.

Готические костелы, узкие улочки, фабрики на окраинах. Немецкие вывески и таблички, указатели, плакаты на стенах, приказывающие тащить в гестапо, в комендатуру «шептунов». Приказы, обращенные к польскому населению с обязательными фразами: «запрещено...», «...будет строго наказан...», «...вплоть до смертной казни...». Запрещено полякам было все — учиться, есть, покупать, одеваться, громко разговаривать на своем языке. Разрешено было только работать на оккупантов, голодать, ходить в деревянных башмаках и верить гитлеровской пропаганде. Долгожданное освобождение нашими войсками Польши превратилось во всенародный праздник, многоликий, озаренный улыбками, орошенный слезами счастья. И в памяти моей запечатлелись не улицы и дома, а это страстное ликование многотысячных толп, опьяненных радостью, сжимающих в своих объятиях смущенных танкистов и автоматчиков. Это я запомнил, это я снимал, этого не забыть никогда...

●

Москва, «Известия», Белогорскому.

Передаю очерк «На германской земле».

Ночью колонна машин подъезжала к немецкой границе.

Многие будут спрашивать, что мы переживали в эти минуты. Мой «виллис» шел без фар по дороге, освещенной луной, скрывшейся в молочной мгле низкой облачности. Я обгонял пехоту и артиллерию. Лохматые горбоносые кони, покрытые инеем, тащили длинноствольные пушки. Пехота шла бодрым шагом, отдохнувшая на последнем привале. Молодые автоматчики в белых шароварах и рубашках шагали, перекинув за спину автоматы. На мосту через реку Петце огромный плакат:

«Вот она — проклятая Германия!»

Каждый солдат, переходящий мост, замедляет шаг. С этого места начинается новый этап боевой жизни воина, прошедшего тяжелый путь от Волги, Кубани до германской границы.

Не забудется эта ночь, когда я на «виллисе» проскочил переправу через Петце и остановил машину на том берегу. Кругом все горело, впереди шел бой. Не верилось. Три с половиной года тяжелых испытаний привели нас на эту землю. Все, все вспомнилось за эти несколько минут молчания: лето 41-го года, Старая Русса, баррикады на окраинах Москвы, голодный Ленинград, трупы детей и стариков, зоны пустыни под Смоленском и кадры немецкой кинохроники, в которых мы видели, как орды молодых гитлеровских убийц, закатав рукава, смеясь, шагали с автоматами по развалинам наших советских городов.

Перед нами во мраке тревожной ночи была Германия.

Уже много суток наши танки идут по германской земле. В эти дни мысли и чувства людей сосредоточены на одном: мы в Германии. Вот она. Ее облик дополнен дымами пожаров, тяжелыми танками, орудиями и автоматчиками в белых балахонах — веселыми, храбрыми ребятами, бодро шагающими по дорогам,— это пейзаж гитлеровской Германии 1945 года.

— Вот мы и в Германии,— говорит вылезший из люка для короткого перекура танкист. Он осматривается кругом, на лице его спокойное мужественное достоинство победителя. Он прошел тяжелый и долгий боевой путь, ступил на вражескую землю. Она у него под ногами.

— Вот, черт возьми, шагаем по Германии! — говорит, улыбаясь, генерал, оторвавшись от разостланной перед ним карты. — А ведь как сейчас помню, в 41-м году дрались мы трое суток за деревню Вязники под Смоленском. Майором я был. А от полка моего тогда осталось...— И так у всех возникает сегодня в мыслях прошлое. Вспоминают все: Вязьму, Сталинград, Нарву, убитого отца, руины городов. У каждого свой счет врагу, который он бережно, как горькую чашу, не расплескав ни капли, донес в битвах до вражеской земли. Сознание, что дни долгожданной расплаты по тяжелым этим счетам наступили, радует и горячит сердца воинов. Вот она — страна, вскормившая садистов и убийц,— Германия с ее деревнями, городами, кирхами, аккуратными дорожными знаками, пуховыми перинами, дородными конями и бледными полуголодными подростками.

Бой на германской границе был очень тяжелым. Следовало форсировать реку Нетце, которая была превращена немцами в рубеж, рассчитанный на длительную оборону. Танки прорвались к реке, совершив стремительный 60-километровый бросок за два часа. Спешившиеся автоматчики переправились на западный берег реки и в течение девяти часов вели бой, прикрывая постройку переправы.

В 14 часов 26 января танки переправились и, сминая отчаянное сопротивление немцев, пошли по германской земле.

Гитлеровцы отступают. Они не просто бегут. Дерутся за каждое дерево, каждый дом. Следы жестокой борьбы можно видеть на каждом шагу нашего наступления. Трупами немецких солдат устланы дороги, околицы деревень, лесные просеки. Вторая танковая армия идет вперед, совершая ежедневно броски по 50—60 километров, и гитлеровцы не могут остановить марш наших стальных колонн.

Гитлер просчитался в своих упованиях на «фольксштурм», на всенародное сопротивление немцев Красной Армии. За два дня до перехода границы советскими войсками он приезжал в Шнайдемюль и, выступая на широком партийном собрании, призывал всех от мала до велика взяться за оружие...

Но люди бегут, нагрузив подводы и фуры узлами с барахлом, которое им дороже заклинаний фюрера. Однако удрать далеко не удается. Танки идут быстрее.

В каждом городе, в каждом селе нас встречают родные советские люди. Сколько радости в этих встречах, сколько слез, объятий и поцелуев. В городе Визенталь, куда ворвались

наши танки, навстречу им по пустынной улице бежала группа машущих руками плачущих девушек. Танки остановились. Люба Козлова из Орла, Миля Кузьменко из Сум, Таня Мальцева из Курска вскарабкались на танки. Смеясь и плача, они обнимали и целовали танкистов, которые на радостях тоже не оставались в долгу. В Бюссове Катя Голобородько, Лида Ищенко с Полтавщины, Проня Упнахова из Чернигова наперебой рассказывали нам о страшных годах рабства.

Большинство городов и сел берутся нами так внезапно, что население не успевает бежать. На шоссе был высажен из машины удиравший видный фашистский чиновник. Я разговаривал с ним. Член национал-социалистской партии с 30-го года. Идейный гитлеровец. Он стоит навытяжку, вовсю ругает Гитлера, хулит все, чему служил, готов все продать, спасая свою шкуру. С откормленного лица не сходит подхалимская улыбка.

Вчера на машине с белым флагом подъехал к нашим танкам немецкий майор. Он сказал:

— Русские подходят к Одеру. Война проиграна. Сдаюсь в плен.

Майор Р. КАРМЕН
Первый Белорусский фронт

●

Город Зольдин в Померании похож на все маленькие города Германии. Две остроконечные кирпичные кирхи, неуклюжая арка у въезда на окраине, несколько вымощенных булыжником улиц. Табличку «Гитлер-штрассе» лижут языки пламени, перекрестки окутаны дымом, сквозь который идут нескончаемой вереницей машины, танки.

Город сравнительно с другими немецкими городами сохранился. Он был взят стремительным маневром, гитлеровцев вышибли молниеносно, не дав им закрепиться в домах. Поэтому добрая половина зданий уцелела. Жители Зольдина понимают, что Красная Армия пришла не для того, чтобы организовать дома отдыха для палачей СС, знают, что вооруженные русские люди и грохочущие по Гитлер-штрассе танки пришли оттуда, откуда недавно шли эшелоны с хлебом, с крымскими фруктами и девушками-рабынями. Везде белые флаги. Жители города срывают шапки, кланяются советским солдатам.

На дорогах тесно. Асфальтовые магистрали Германии живут бурной, кипучей жизнью. На них, как в зеркале, отражена динамика войны. На лафетах тяжелых орудий сидят, укутавшись в забрызганные грязью брезенты, артиллеристы. Погода быстро меняется — вчера густой снегопад, мороз, а сегодня дождь, и гусеницы месят черную грязь. Ни днем, ни ночью не останавливается этот поток войск и техники. Гремят трактора и танки, стучат копытами кони. Устало подремывают, прижавшись к холодной броне, автоматчики, проносятся лихие «виллисы», гудят тяжелые бензовозы. Невольно останавливаешь взгляд на стрелке «Берлин». Среди десятка других названий ближних городов и деревень это говорит о главной цели.

А навстречу этой нескончаемой лавине войск течет людская река — едут на велосипедах, идут пешком, громоздятся на фургонах. В этом встречном потоке все нации мира — итальянцы, французы, поляки, англичане, американцы, чехи, голландцы. Они поют, смеются, наигрывают на губных гармониках, приветственно машут руками нашим солдатам, подтянуто козыряют офицерам. Они из Дюнкерка, Кале, Туниса, Тобрука, Крита. Их освободила Красная Армия. Идут навстречу нам и немцы — тысячи пленных тянутся в тылы.

Сворачиваю с дороги, чтобы взглянуть на немецкий аэродром, захваченный позавчера нашими танкистами. Десятки ангаров, бетонные полосы, прожекторы, зенитные батареи, штабеля бомб — все брошено. Танки ворвались сюда внезапно. Ужас застыл в мертвых глазах немецкого аса. Он хотел взлететь, но пулеметная очередь из танка пригвоздила его к штурвалу новенького «мессершмитта-109». Кругом десятки самолетов — «юнкерсы», «хейнкели», «фокке-вульфы».

На аэродроме уже новые хозяева. Рулят из ангаров, садятся, взлетают советские истре-

бители. Наш авиационный полк на рассвете овладел немецким аэродромом, чтобы отсюда прикрывать от немецкой авиации наступающие советские войска. Над Одером летают немецкие истребители частей ПВО Берлина. Они уже напуганы, трусливо шныряют на бреющем полете, пытаясь уклониться от встреч с «Яковлевыми». Уже много их посбивали в воздушных схватках и огнем зениток.

Рядом с аэродромом я увидел кучку бараков, окруженную несколькими рядами колючей проволоки с белыми электроизоляторами. Точно как в Майданеке — фашистский стандарт. Я зашел в ближайший барак. В полумраке разглядел на нарах какие-то живые существа. На меня устремились взгляды болезненно блестевших на пергаментных мертвых лицах глаз. Это были женщины. Они протянули поверх одеял сухие, тонкие, как щепы, руки и молча глядели на меня.

— Кто вы?! — Почти закричал я им.— Есть здесь русские?

— Есть! — ответил тихий голос с верхних нар. Я увидел девушку, приподнявшуюся на локте.

Прерывающимся шепотом она рассказала:

— Осадчая Степанида. Шестнадцати лет увезли в Германию. Была во многих лагерях, городах. Здесь — филиал самого страшного лагеря Равенсбрук, что под Берлином. Мы строили этот аэродром. Босыми ногами утаптывали снег на посадочных площадках.

Позавчера немцы всех угнали, нас, больных, оставили. Загубили мою жизнь, проклятые фашисты... — Девушка умолкла и, закрыв глаза, в бессилье опустилась.

Сколько женщин погибло в этом лагере? На это никто не мог мне ответить. Сотни? Тысячи? Женщины всех национальностей томились здесь, умирая от голода, истязаний, болезней. Женщин до смерти избивала палками комендант лагеря садистка Вильгельмина Пилен.

— О, если бы она попалась нам в руки,— в один голос заговорили женщины, окружившие меня во дворе. На них рубища с крестами, вшитыми на спине, деревянные колодки. Страшно смотреть на 13-летнюю девочку Ядвигу Хомицкую. На ее прозрачном лице огромные серые глаза смотрят как бы по ту сторону мира. Сумеют ли спасти эту девочку-старуху? Научится ли она улыбаться, петь? Или навсегда искалечили ее палачи Гиммлера?

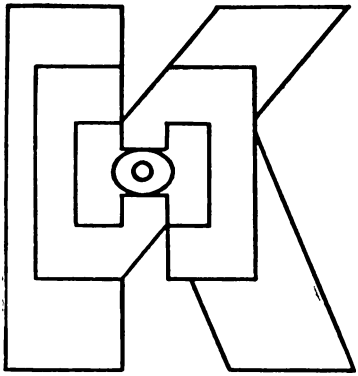
Часть майора Куратова, расположившаяся вблизи лагеря, окружила оставшихся в лагере изможденных женщин вниманием и заботой. Им обеспечены медицинская помощь и уход.

Городок Кенигсберг в излучине Одера превращен в груду развалин. Это участь всех германских городов, сопротивляющихся, превращенных гитлеровцами в опорные пункты обороны. Дом за домом брали с боем танкисты подполковника Вайнруба. Артиллеристы генерала Пласкова прямой наводкой выбивали немцев из их гнезд. Население бежало. Я видел на улицах Кенигсберга только одного человека — старуху, одетую в черное. Она бродила по городу.

●

Военные теоретики и историки изучат этот невиданный поход. Будут сопоставлены большие числа мощностей, километров, самолетовылетов, плотностей огня. Маневры, рождающиеся сегодня в ходе наступления, мудрые и дерзкие решения генералов, капитанов и сержантов будут стократно прорабатываться в академиях генеральных штабов. Это — будущее. Сегодня, сейчас у нас на глазах возникает величественная картина последнего этапа войны — великого освободительного похода Советской Армии на Берлин. Как долго ждали мы этого часа! Ночью на перекрестках дорог читаешь долгожданные названия: Нойдорф, Романсхоф, Брайтенштайн, Гросс-Розенфельд... Мы наконец пришли в эти деревни! Из дворов, откуда удрали их хозяева, выбегают навстречу нашим танкам девушки Полтавщины, Витебска, Кировограда. Рыдают, смеются, сквозь слезы многое хотят рассказать. Всего не расскажешь, что морщинками и шрамами легло на юных лицах. Всего не выслушаешь в короткие минуты счастливых встреч. Время дорого. К берегам Одера идут, не останавливаясь, советские танки.

(Окончание следует)



В защиту прогресса

Н. Парсаданов

Четверть века, отделяющая нас от последних дней второй мировой войны, наполнена острой борьбой идеологий во всех сферах духовной жизни человечества. Яркий и своеобразный документ ее — боевая публицистика известного журналиста-международника, политического обозревателя «Правды» Юрия Жукова. В течение послевоенных лет он регулярно выступает на страницах советской печати и с очерками о литературе и искусстве капиталистических стран, используя богатейший материал и живые впечатления, накопленные в ходе корреспондентской работы. Многочисленные заметки, записи в журналистских блокнотах отразили впечатления от встреч с деятелями зарубежной культуры, от всего того, что довелось автору за минувшие два с половиной десятилетия увидеть и услышать. Сейчас все это собрано в одну книгу, получившую точное и выразительное название «Из боя в бой. Письма с фронта идеологической борьбы»*. Четко определены временны́е и пространственные границы сборника — «1946—1970», «Париж — Нью-Йорк — Лондон — Москва». Таким образом, книга, вышедшая в свет в семидесятом году, когда отмечалось двадцатипятилетие победы над фашизмом, вновь и вновь напоминает нам о важности непримиримой и наступательной борьбы против сил реакции, против идеологии старого мира.

Размышления о судьбах искусства — не просто выражение художественных интересов автора, его эстетических симпатий и антипатий, высказанных с большой категоричностью и полнотой. В наше время искусство и политика так тесно переплетены между собой, что, естественно, в орбите внимания журналиста-международника постоянно находились проблемы развития искусства, ставшего ареной непримиримой схватки прогрессивных и реакционных сил. Вся книга последовательно строится на глубоком понимании ленинского принципа борьбы двух культур в буржуазном обществе. Только с этих позиций и можно понять сложную и противоречивую картину духовной жизни современного Запада, увидеть историческую перспективу...

В современной буржуазной эстетике все отчетливее дает о себе знать стремление подчинить искусство политическим интересам капиталистического мира, идеи активного и открытого служения этим целям вытесняют некогда «общепризнанные» теории «чистого искусства». Мы можем подтвердить это собственными впечатлениями, возникшими в ходе работы последнего Всемирного эстетического конгресса в Швеции, на котором один из ведущих американских эстетиков Томас Манро объявил идеологию «искусства для искусства» отжившей свой век, призывая своих западных коллег исходить из задач политической конъ-

* Юрий Жуков. Из боя в бой. Письма с фронта идеологической борьбы. М., «Мысль», 1970. (В дальнейшем ссылки на эту книгу ограничиваются указанием страницы.)

юнктуры. Образчики такого подхода к вопросам искусства преподал не только этот оратор, докладом которого начался конгресс, но и некоторые другие.

В статьях Ю. Жукова дается бой как тенденциям подобного рода, так и широко еще распространенным в определенных кругах буржуазной художественной интеллигенции теориям «эстетической исключительности», концепциям элитарности искусства, которые, как правило, ловко используются буржуазными политиками против сил прогресса. Как известно, индивидуалистические и анархистские настроения нередко прямо и открыто уживаются с защитой реакции.

С первых же страниц книги берутся под обстрел заявления буржуазных философов и эстетиков о том, что литература и искусство как средство духовного общения людей утратили всякий смысл, что в современном мире рушатся все коммуникативные системы и наступает такая «инфляция слов», когда они не имеют уже никакой ценности.

В разделах, посвященных различным видам искусства: литературе и театру, кинематографу и живописи,— ярко показано, как гибельно для художественного развития мертвое формотворчество, выражающее идейную немочь, глубокий пессимизм. Не склонный полностью отождествлять творчество и жизненные позиции всех представителей так называемого «нового романа», автор, тем не менее, видит главную черту их произведений в том, что мутный ручеек спутанных и обрывочных фраз, мелькание неясных теней, смутных ощущений, хаос мельчайших, незначительных деталей, нелепой зауми составляют некую сознательно зашифрованную криптограмму мира.

В книге много места уделено «театру абсурда». В ней пишется, что Ионеско, Беккет, Женэ в середине шестидесятых годов уже «не сомнительные экспериментаторы, не бунтари-одиночки, а признанные и вполне респектабельные мэтры буржуазного театра. У них свои последователи, у них своя школа, по пятам за ними ходит целый сонм исследователей. Прошли времена, когда покойный обозреватель газеты «Монд» Робер Кемп писал об Ионеско: «Он сражается не против ветряных мельниц, а против самого ветра». Теперь ветер дует в спину деятелям «театра абсурда», он окрыляет и несет их. Но куда?..» (стр. 201).

За всем этим стоит страх, он обступает читателя и зрителя со всех сторон, ужасающий, леденящий страх перед движением времени. «В «бунтовщиках» узрели охранителей. Их принял в услужение капитал...» — резюмирует автор (стр. 196).

Хотя в книге не ставится задача нарисовать целостную панораму художественной жизни послевоенного Запада, она достаточно обстоятельно освещает расстановку сил на идеологическом фронте, эволюцию творче-

ского развития многих больших художников.

С эстетикой «театра абсурда» мужественно порвал Артюр Адамов, и в книге раскрываются идейные истоки подвига крупного писателя, разглядевшего не только бесперспективность этого направления, но и понявшего, кому оно на руку, сумевшего найти в себе силы вернуться к животворящим основам реализма, к искусству, вдохновленному народом и служащему ему.

Стремление «выйти из удушающих интерьеров, из микрокосмоса» на широкие просторы истории сказалось в целом ряде его пьес и особенно впечатляюще в «Весне 1871 года», посвященной Парижской Коммуне и поставленной в молодом прогрессивном Театре имени Жерара Филипа в парижском пригороде Сен-Дени, где ее тепло встретили рабочие.

В книге воспроизводится человеческий документ потрясающей силы — статья А. Адамова «Моя метаморфоза» — исповедь художника, в которой он раскрывает социальные, философские корни и «театра абсурда», и кинематографической «новой волны», рассказывает о том, как пришел к замыслу пьесы о борьбе парижских коммунаров против кровожадных версальцев: «Конечно, это был политический выбор. Первое рабочее правительство, храбрость, разум, героизм, которые на эти три месяца превратили Париж в столицу мира,— разве это не величайший сюжет для театра?..

В час, когда я пишу эти строки, я узнал, что в Мадриде пал еще один герой — республиканец Хулиан Гримау. Эта смерть после такого числа других жертв причинила бы мне еще более страшную боль, если бы я сейчас не чувствовал, что сам, хоть и немного, доступными мне средствами участвую в борьбе, которую никогда не удастся подавить никаким Тьерам и Франко» (стр. 290).

Сама жизнь, сама атмосфера борьбы, которую ведет народ за свое правое дело, пишет Ю. Жуков, вновь ставит французскую творческую интеллигенцию перед выбором: с кем она? С силами добра или с силами зла? С народом или с темп, кто подавляет народ? С внуками парижских коммунаров или с внуками Тьера?

Эти страницы книги перекликаются с содержанием других глав, в которых вспоминается великий Курбе, участвовавший в борьбе как член Парижской Коммуны и призывавший художников встать на баррикады. Вновь подчеркивается плодотворность демократической традиции современной передовой художественной интеллигенции, несущей высокое искусство в массовые аудитории, рассказывается о знаменитых «уик-эндах» Национального Народного театра во главе с Жаном Виларом, выезжавшего в рабочие пригороды.

«Фронт кинематографии» — так называется один из основных разделов книги. Читатель сразу вводится в атмосферу острой идейной борьбы, которая с особой силой проявилась на белом полотне экрана. Автор показывает, как с первых послевоенных лет кино подчиняется антикоммунистической пропаганде, развернувшейся в западном мире под предводительством американских идеологов, для которых произведения киноискусства — всего лишь мотки целлулоидной пленки, призванные обогащать предпринимателей и служить политической конъюнктуре. Государственный департамент США стал непосредственно вмешиваться в дела кинокомпаний, помогая им продвигать товар на заокеанские рынки.

«Лучшей защитой против коммунизма является распространение американских фильмов. Таково мнение представителя государственного департамента, только что возвратившегося в Америку из Европы, где он посетил ряд стран, изучая возможности проникновения в них американских картин... Этот чиновник выразил уверенность, что правительства большинства стран Западной Европы облегчат экспансию американских фильмов, чтобы преградить дорогу коммунизму». Воспроизведя эту информацию из французских газет двадцатипятилетней давности, Ю. Жуков напоминает о временах, когда начиналась «холодная война». О том, как свирепствовала комиссия по расследованию антиамериканской деятельности в поисках «голливудских красных», подробно сообщается в первой главе раздела,

озаглавленной «Фабрика снов». В ней рассказано, что в Голливуде сокращалось производство фильмов, посвященных социальным проблемам, биографическим и историческим сюжетам. Голливудская продукция все более откровенно превращалась в политический инструмент «холодной войны». Большие мастера, в первую очередь Чаплин, покинули США.

Страх перед коммунизмом, идеи которого в эти годы приобрели особую притягательную силу для всего трудового человечества, заставил западные державы ограничить культурные контакты с родиной социализма. Наша страна возглавила разгром фашистских полчищ — варварских орд XX века. СССР спас Европу и мировую цивилизацию. В движении Сопротивления в передовых рядах борцов против гитлеровских оккупантов шли коммунисты.

Советское киноискусство утверждало идеалы революционного гуманизма, подлинной свободы и независимости, защиты достоинства человека. Знаменательно, что на первом послевоенном фестивале в Канне в 1946 году завоевал приз фильм Ф. Эрмлера о Сталинградской битве «Великий перелом». Это озлобило и напугало властителей Голливуда, решивших использовать все рычаги, чтобы не пускать больше наши картины на международные фестивали. Делалось все, чтобы превратить каннские фестивали в настоящие киноторжища, утвердить там американское засилие.

Ценность книги Юрия Жукова для читателей, интересующихся развитием кинематографии, состоит не только в том, что в ней документально точно воссоздается обстановка идейно-политической борьбы прошлых лет, но и в том, что с ее страниц доносится до нас громкий голос передовых художников мира, и в первую очередь таких выдающихся мастеров советского киноискусства, как Всеволод Пудовкин, Николай Черкасов.

В ней воспроизводятся интервью, которые брал автор у В. Пудовкина для «Правды» в начале пятидесятых годов. В них великий кинорежиссер гневно обличал голливудское кино, душившее кинематографию Запада своими бесчеловечными стандартами, откровенной антисоветской продукцией. Он восторженно отзывался о творчестве передовых художников капиталистических стран, в особенности мастеров итальянского неореализма. Высоко оценил Пудовкин фильм «Чудо в Милане» Витторио Де Сика, против которого ополчилась итальянская реакционная пресса, усмотревшая в главном виновнике чуда — голубе — контрабандное протаскивание на экран «голубя Пикассо», символизирующего борьбу за мир. С заинтересованностью говорил он о творчестве Буньюэля, в котором видел и высокое мастерство и тяготение к жизненному материалу, в то же время сожалея, что в своем стремлении порвать с рутиной и стандартом, найти новые творческие пути этот крупный художник делает уступки натурализму. Пудовкин предостерегает западных кинематографистов от увлечения формальными изысками. С этой точки зрения важна оценка фильма «Зеркало Голландии» Берта Хаанстры, на протяжении которого от первого до последнего кадра родина кинематографиста показана только отраженной в зеркале каналов, в колеблющихся, расплывчатых контурах. На формальные находки затрачено много сил и творческого пафоса, но задачи автора оказались слишком узки, сказал советский режиссер.

Мне вспоминается выступление Б. Хаанстры в Московском Доме кино в середине шестидесятых годов, в котором он заявил, что совет, данный ему В. Пудовкиным, заставил многое пересмотреть в своих творческих позициях. Подтверждением этому явилась большая лента нидерландского документалиста «Двенадцать миллионов» (в советском прокате «По Голландии»), в которой предпринята талантливая попытка дать правдивый кинематографический образ страны, чего ждал от его раннего опуса В. Пудовкин. Это своеобразное раздумье о судьбах современного поколения, о следах минувшего в сегодняшней жизни, раздумье, полное горькой иронии и легкой усмешки. В центре — образы людей, возникающие как плод долгих наблюдений над ними автора, итог глубоких обобщений.

Воздействие эстетических взглядов В. Пу-

довкина также и на самого автора «Писем с фронта идеологической борьбы» несомненно. Оно реально ощущается в целенаправленности рассмотрения в книге кинематографических проблем, в ясности исходных позиций, с которых ведется критика формалистических попыток лишить кинематограф языка, понятного и близкого зрителю, и заменить его перечнем «знаков» и «символов».

Не всякие идеи рождают великое искусство. Разве безразлично, какие идеи распространяет кинематограф, как воздействует он на миллионы зрителей, куда их направляет? Ведь часто кино служит в буржуазном мире воспеванию жестокости, низменных чувств, неравенства рас и классов, оно благословляет попрание свободы и достоинства личности.

О таком кинематографе с возмущением говорится в главе «Реальность и призраки». В ней показано, как пропаганда зверств и насилий на экране, проповедь «права на убийство» растлевают зрителя. Надругательство над гуманизмом возведено на Западе в ранг высших моральных ценностей, а многочисленные фильмы о похождениях Джеймса Бонда — в ранг своеобразной кинематографической классики. «Но скажите, чем отличаются «идеальные герои» буржуазии шестидесятых годов...— спрашивает автор,— от идеала Гитлера? Право же, Джеймс Бонд и его бесчисленные двойники годятся в преемники гитлеровскому агенту Скорцени, который, как и они, был облечен правом на убийство и широко использовал его» (стр. 400).

Демократическому искусству, которому так трудно пробить себе дорогу в западном мире, Юрий Жуков в своей книге уделяет большое внимание. Много места отведено, в частности, фильмам Нанни Лоя — создателя «Четырех дней Неаполя», который в процессе съемки увлек на творческий подвиг двенадцать тысяч жителей этого города, воскресивших вместе с ним памятную по дням юности волнующую картину победоносного восстания против гитлеровцев в сентябре 1943 года. Несомненно, что этот талантливый режиссер, выступающий за кинематограф, который должен быть как можно ближе к действительности, утверждающий активно гуманистические, антифашистские идеалы, вдохновляется великим опытом советского киноискусства, прежде всего примером эпических произведений С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин», «Октябрь» —этих исторических фресок, показавших революционное творчество широких народных масс.

Традиции советской киноклассики, например творчество Дзиги Вертова, вызывают интерес у прогрессивных кинематографистов мира, подчеркивается автором рецензируемой книги.

Выступая с четких социально-классовых позиций, Ю. Жуков вовлекает читателя в атмосферу идейных боев, жаром которых как бы опалено каждое из его писем. Автор не претендует на непогрешимость своих суждений и полагает, что некоторые из них могут вызвать желание с ним поспорить. Думается, что сама жизнь покажет, насколько точными являются отдельные оценки и прогнозы Ю. Жукова...

Это не труд историка искусства, в котором должны быть соблюдены обязательно необходимые пропорции в характеристике художественных направлений и школ, должен наличествовать строго профессиональный анализ основных произведений. Это очерки публициста, который, следуя ленинским заветам, ежедневно пишет живую историю современности. Они отражают маршруты его журналистских поездок, говорят о культуре стран, в которые заносила его беспокойная корреспондентская судьба, помогают читателю как бы в непосредственной близи представить передний край фронта идеологической борьбы. Буржуазной культуре в них противопоставлены принципы социалистической культуры, о которых хорошо сказано автором: «Наша культура — это не затхлый, тесный мирок анахоретов, не утеха для немногих, не заповедник для любителей экспериментов. Наша культура — это великая школа жизни для десятков миллионов людей и она — дело их собственных рук».

Как мы уже сообщали, в Москве состоялась премьера югославского фильма «Битва на Неретве» (рецензия на эту картину опубликована в № 5 «ИК» за 1971 год). В картине среди артистов многих стран были заняты два советских актера Сергей Бондарчук и Олег Видов. Вот что они рассказали о съемках в фильме.

Сергей Бондарчук. С большим удовольствием я принял приглашение Велько Булайича играть в фильме «Битва на Неретве» роль артиллериста Мартына. Я редко снимаюсь в кино — очень занят как режиссер, но на роль Мартына согласился без колебаний. Мой герой — отважный партизанский командир. Но, пожалуй, не это качество его натуры было для меня главным. Храбрость, способность совершить подвиг — это как-то подразумевалось само собой. В этой роли, когда я знакомился с ней по сценарию, обращала на себя внимание другая, в общем-то неожиданная черта героического характера. Это та заботливая, хозяйская бережливость, с которой Мартын относится к своим орудиям. Они словно самые дорогие существа — иначе и не скажешь — в его жизни. Мартын обхаживает их как нечто одушевленное. Но если задуматься о том, в каких условиях приходилось сражаться югославским патриотам, то сразу многое становится понятным. Артиллерийский парк народно-освободительной армии был весьма невелик, а сражаться приходилось против великолепно, по последнему слову техники оснащенного врага. На каждый ствол партизанского орудия враг мог насчитать десятки, а то и сотни стволов мощного калибра, снабженных большим количеством боеприпасов. Вот почему пушки, которыми командовал Мартын, были прямо-таки драгоценными. Они поспевали всюду, всегда оказывались в самом пекле боев. Они ухитрялись взбираться на горные кручи, куда вела только пешеходная тропа, они продирались сквозь лесные чащобы, переплывали реки. И эти старые, но верные, заслуженные орудия Мартыну пришлось бросить после выигранного, по существу, боя. Можно представить, что творилось в этот момент в его душе.

Партизаны в течение одной ночи наводят временный шаткий мост на месте взорванного и форсируют Неретву. Батареи Мартына ведут последний бой на оставленном берегу. Перевезти их по легкому дощатому настилу не удается. Мой герой и его товарищи своими руками сбрасывают орудия в ущелье, чтобы они не достались врагу.

Я сам бывший солдат и в годы Великой Отечественной войны был дважды ранен. И дважды меня спасали мои друзья. Поэтому мне глубоко понятен и душевно близок идейный замысел картины, гуманизм этой эпической киноповести.

Олег Видов. Одна из самых трагических фигур в фильме — комиссар бригады Никола. Он внес свою долю в победу партизан, заплатил за нее ценой жизни. За больным Николой ухаживает медсестра Надя. К ним приходит любовь. Они мечтают добраться до моста, верят, что тогда все будет хорошо. Но им не удается это. Сцена, быть может, самая лиричная в фильме, когда Никола в бреду едет на лошади по бездорожью и вместо ослепительных снежинок видит стаю белых голубей, которые в его видениях слетаются ему на руки. Мне хотелось сыграть эту роль так, чтобы она звучала современно, чтобы вызвала отклик у молодых людей моего поколения, не знавших войны.

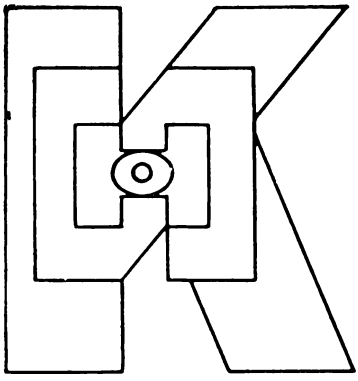
●

В Москве и Варшаве состоялась премьера нового советско-польского фильма «Легенда», поставленного режиссером Сылвестром Хенциньским по сценарию Валентина Ежова и Збигнева Залуского. О содержании этой картины мы уже рассказывали в «Экранных вестях». Это трогательная дружба двух подростков, гимназиста из Варшавы Юрека и русского паренька Сашки, которых свела на трудных дорогах войны их любовь к польской девушке...

О своей завершенной работе рассказывает режиссер Сылвестр Хенциньский:

— Тема этого фильма не нова — советско-польская дружба, совместная борьба с фашистами. Но, мне кажется, что еще ни разу эта тема не была разработана так тонко и деликатно, как это удалось сделать сценаристам «Легенды». Драматические элементы в сценарии тесно переплетены с комическими, трагические эпизоды сменяются сценами, полными озорства, шуток, забавных неожиданностей. Именно поэтому я затрудняюсь определить жанр фильма — я бы назвал его балладой. Это — воспоминания и размышления авторов о несостоявшейся любви героев, о дружбе, которая оборвалась внезапно и навсегда. Наконец, о том, что не сбылось, но живет в душе человека всю жизнь. О тех моральных ценностях, которые должна нести в себе современная молодежь. Меня привлекла духовная общность героев. Их в равной степени потрясает и первый убитый фашист, и первые разочарования, и собственная опрометчивость. В опасностях и тревогах военного времени выковывается и определяется мироощущение ребят.

Историческая тема всегда интересна для режиссера, она помогает художнику разобраться в настоящем и предугадать будущее. События, о которых идет речь, отделяет от нас меньше трех десятков лет. Они памятны целому поколению, и мы хотели, чтобы бывшие партизаны, прототипы наших героев, участники антифашистской борьбы, узнали себя в Юреке, Сашке и Юльке. В мирное время их считали бы подростками, почти детьми. Война закалила их характеры, заставила повзрослеть. И мы хотим, чтобы фильм о них был интересен и взрослым и тем, кто только готовится вступить в самостоятельную жизнь...



За рубежом

Западный экран. Мотивы и парадоксы

Болеслав Михалек

Публикуемая ниже статья известного польского критика Болеслава Михалека является фрагментом его будущей книги о новых тенденциях в современном мировом кино. В своих размышлениях Михалек не претендует на окончательность выводов; он скорее излагает свои впечатления в свободной форме эссе, нежели занимается глубоким и фундаментальным теоретическим исследованием. Вместе с тем резкость отдельных характеристик, проницательность и неожиданность многих социологических и эстетических сопоставлений, порой не бесспорных, традиционные для польского киноведения острота, тонкая ироничность выводят заметки Михалека за пределы частных наблюдений. К ряду проблем, поднятых в статье Михалека, редакция надеется вернуться, напечатав более развернутые, обстоятельные статьи об актуальных процессах мирового кинематографа.

Облик мировой кинематографии 60-х и 70-х годов формировался прежде всего под воздействием значительных социальных и нравственных перемен в жизни современного общества.

Ниже мы попытаемся проследить некоторые мотивы новейшего кино в контексте событий, конфликтов и перемен нескольких последних лет.

Жестокость: кровь на экране

В последние годы кино как бы пережило мутацию. Еще недавно, в 50-х годах, одним из наиболее зрелых и благородных эстетических идеалов кино считалось искусство раннего Бергмана и Брессона. В их произведениях тихо, почти шепотом, излагались размышления об одиночестве, о бренности бытия, о хрупкости счастья, о нравственных ценностях: об отваге, духовной стойкости. Подчас бывали на экране и острые, даже жестокие столкновения, но жестокость всегда была завуалирована, спрятана, проявлялась редко, как бы мимоходом: короткой репликой, взглядом, неожиданным ходом на шахматной доске, который в «Седьмой печати» означал смерть. Ныне это искусство отходит в прошлое. Нет уже «эллипса»* в сценах умерщвления человека, есть холодная подробная фиксация жестов убийцы; все больше насилия, жестокости, крови на экране.

Использование густой кровавой краски в кинематографии непомерно возросло. Но вместо того чтобы жалеть о безнадежно ушедшем и понапрасну взывать о возврате к прежнему, попробуем лучше внимательно присмотреться к тому, что происходит.

Отметим факты. В разных жанрах, в разных тематических и стилистических структурах создаются новые образцы, новые эстетические иерархии, почти что новая классика... Гангстерские фильмы. Здесь насилие всегда было одной из главных тем, и все же по

* Под термином «эллипс» Б. Михалек понимает закругленный, смягченный, изобилующий тактичными пропусками метод показа драматических моментов киноповествования. — *Ред.*

неписаному закону глаз камеры сосредоточивал свое внимание на вздрагивающих дулах автоматов больше, чем на людях, в которых попадают пули. Ныне образцом жанра стал фильм «Бонни и Клайд» Артура Пенна. Когда в последней сцене романтическая гангстерская пара погибает под градом пуль, мы в течение долгих экранных минут наблюдаем дергающиеся тела. Эти конвульсии — даже не картина смерти человека, а всего лишь механическая фиксация движения трупов, сотрясаемых бесконечными залпами. Вестерн. Самым большим событием стала «Дикая банда» Сэма Пекинпа, этот кинематографический триумф тотального насилия. Четыре борющиеся друг с другом группы, которые сводят между собой счеты, безжалостно убивая всех вокруг, особенно невинных, ничего не понимающих свидетелей событий. На фоне той же самой жизни американского Запада XIX века теперь одерживает триумф насилие.

Быть может, меняется жанр, который, живописуя прошлый век, показывал рождение чувства ответственности, победу порядка и закона над произволом и анархией? Все же не стоит забывать, что мы говорим о традиционных американских жанрах; насилие и смерть в той или иной тональности все-таки всегда существовали здесь. Но возьмем фильм о любви. Еще несколько лет назад француз Лелюш добился небывалого успеха своим сентиментальным рассказом о мужчине и женщине. Ныне он, по-видимому, решил, что даже любовные перипетии требуют другого фона. В фильме «Жить, чтобы жить» к линии сложных супружеских взаимоотношений Лелюш добавляет подчеркнуто достоверные и полные жестоких подробностей сцены истязаний африканских повстанцев, делая это под тем предлогом, что герой должен все видеть, поскольку он репортер телевидения. Бразилец Глаубер Роша — наиболее значительная индивидуальность молодого латиноамериканского кино — изображает перед нами картину столь жестокую, что физическая выносливость зрителя достигает грани. Его мир мистиков, безумцев и убийц в полном смысле слова залит кровью. Даже Бергман, искусство которого как раз и было воплощением покоя и раздумья над судьбой отдельного человека, — даже он недавно создал «Стыд», где впервые без всяких недомолвок показал не нравственную пытку, проистекающую от сомнения и отсутствия надежды, а пытку физическую. Рисуя картину гипотетической «локальной» войны, он показал процесс безжалостного истребления людей.

Такие художники, как Пазолини, Феллини, Феррери, пошли еще дальше: в своих последних произведениях они сознательно обратились к теме людоедства. Можно было бы назвать еще десятки фамилий: Годара, все искусство которого строится на постоянном мотиве насилия и анархии, Якопетти — подлинного певца жестокости нынешнего мира, Линдсея Андерсона, Бу Видерберга и многих других. Всюду появляется все больше крови.

Одновременно с изменениями в том кино, которое мы относим к разряду искусства, подобная тенденция наблюдается и в кино, называемом нами «коммерческим», занимающимся лишь размножением ходких и модных образцов. Наиболее распространено мнение, что в этом виноват сам механизм коммерции. Продюсеры, цинично удваивая дозу насилия, стараются в критический для кино период привлечь к нему публику. В этом есть доля правды. Острая борьба между конкурентами, неуловимые законы рынка ускоряют этот процесс, увеличивают его интенсивность. Но почему рынок оказался восприимчивым к брутальности экрана именно теперь, а не раньше? В чем источник перемены?

На эти вопросы у нас нет готового ответа. Еще в меньшей степени мы можем объяснить эволюцию творчества художников, достаточно равнодушных к требованиям коммерческого производства.

Некоторые из них прокомментировали это явление сами. Так например, Бергман, приступая к постановке «Стыда», говорил о войне во Вьетнаме, как о явлении, полностью отрав-

ляющем сознание современного человека. Ключ к тематике и эстетике Глаубера Роша — в тех кровавых страданиях, которые переживают народы южноамериканского континента, в событиях, предвещающих начало великого революционного процесса. Я думаю, что мы должны отнестись к высказываниям художников с доверием, не считая их только удобным алиби для оправдания личного пристрастия к жестокости или стремления приспособиться к коммерческой тенденции кинематографа.

Тогда все происходящее в современном кино можно объяснить как рефлекс, вызванный жестокостью эпохи: Вьетнам и Ближний Восток, вчерашнее Конго и нынешние Биафра и Ангола, подавление революционного движения в Южной Америке, политические убийства в Соединенных Штатах Америки. Сама атмосфера этих событий не могла не перейти и фактически уже перешла в кинофильмы.

Однако политические катаклизмы не все объясняют в эстетике нынешнего кино. Действительно ли только наша эпоха обладает столь жестокими чертами? Разве 20 или 50 лет назад не было на свете истребительных войн, преступлений, вопиющей несправедливости? И все-таки эти трагические процессы отражались киноискусством в иных формах. Мне кажется, что причиной перемены является не сама жестокость эпохи, а всеобщая очевидность этой жестокости. Вот что прежде всего изменилось.

Политические убийства не являются чем-то новым. Для сотен людей, видевших в конце 1865 года в театре покушение на Авраама Линкольна, это событие было не менее потрясающим, чем для наших современников убийство Джона Кеннеди. Но изменилось число свидетелей преступления. Благодаря любительской камере одного из прохожих, а потом только телевидению, детали убийства в Далласе увидели сотни миллионов. Дошло даже до того, — и это, быть может, наиболее характерная черта нашей эпохи, отличающая ее от всех предыдущих, — что Ли Освальд, например, был убит во время прямой телевизионной передачи. Век трансляционно-зрелищной цивилизации придал физическое, осязаемое измерение всем тем жестоким явлениям мира, которые до того передавались лишь строками репортажа, мертвой фотографией или рисунком в газете.

В огромной мере это и стало, по-видимому, причиной изменений нынешнего сознания. Каждый, у кого есть дома телевизор, может (и должен!) получить ныне ту сумму переживаний, которая прежде была уделом наиболее впечатлительных, то есть тех, кто мог «видеть» кровавые расправы, смертоносные сражения или убийства благодаря своему воображению.

Означает ли это, что сегодня человек более чем прежде вовлечен в болезненные проблемы мира? Я думаю, нет. Трансляционно-зрелищная цивилизация приближает события, материализует их, атакует кожу, зрение, слух, нервную систему. Однако я не думаю, чтобы это неслыханное сгущение чувственных впечатлений вызывало более глубокие раздумья о мире. Нынешнее восприятие жестоких событий наверняка стало острее, но не глубже.

И здесь, по моему убеждению, заключен критерий оценки всех тех перемен, о которых мы говорили выше. Ибо дело не в том, должно ли киноискусство фиксировать сдвиги, происходящие в мировосприятии человека, или должно игнорировать их. Последнее равносильно бессмысленному бегству. Суть в том, сумеет ли экран с жестокой объективностью, фиксируя события, обогатить свою запись гуманистическим содержанием. Ибо гуманизация бытия и есть ныне основной долг искусства.

Таким образом, я не думаю, что с экрана можно смыть пятна густой красной краски, заменив ее более нежными розовыми тонами. Слишком поздно. Можно лишь требовать от искусства, чтобы эта красная краска использовалась им не только для воздействия на чувства современного человека, но и во имя активизации его идейных и моральных сил на борьбу против всего того, что вызывает в мире потоки крови.

Что угрожает спокойным людям?

В последнее время я видел два фильма с очень похожими финалами. Герой, переживший различные невзгоды, спокойно возвращается домой, вытаскивает револьвер и стреляет сначала в телевизор, а потом, по очереди, во все предметы, находящиеся в его скромной квартире. До финального титра звучит разрушительная канонада, со стен срываются картины, сыплется штукатурка, падает мебель. Этот мотив разрушения стал появляться даже в короткометражных фильмах, представляемых на разных фестивалях.

Часть зрительного зала, придя в замешательство, обычно реагирует взрывом смеха — несколько неспокойного смеха, каким обычно сопровождают непонятную остроту.

Подобные сцены очень легко высмеять, доказав глупость героя, автора, а заодно и глупость современного кино, которое, мол, не знает, во имя чего и против чего выступает. И критики не отказали себе в таком удовольствии, мало что разъяснив при этом.

Можно было бы написать историю кино, как историю фильмов об опасностях, угрожающих обычному человеку. Малоценный, с точки зрения киноведения, обзор этот продемонстрировал бы эволюцию страха, преследующего западное общество, открыл бы напластования обывательских представлений об общественной опасности и способах борьбы с ней.

Некогда опасность носила конкретные формы, образ ее был, так сказать, вполне телесным и узнаваемым. Встретить опасность можно было в каждом втором американском или французском фильме 20-х годов. Олицетворял ее человек, порочный от природы — злобный тип, насильник, убийца (но не вор: трактуемый с некоторой долей симпатии, тот никогда никому всерьез не угрожал). Этот человек бродил по темным переулкам большого города и поджидал жертву. Он и был главной угрозой порядочным людям, сидящим у себя дома за чайным столом. А почему этот злой человек поджидал за углом хороших людей — этого объяснять не требовалось. Точно так же, как не требует объяснений существование и характер сказочной Бабы-Яги.

Прогрессируя, кино начало искать не только точную внешнюю характеристику этих чудовищ, но и причины, по которым они совершают преступления: ревность, месть, неудержимая страсть к деньгам, жажда славы или власти. Однако в этих мотивировках всегда наличествовало нечто иррациональное, анормальное, объясняемое лишь бездной низких страстей, что позволяло легко провести границу между преступниками и порядочными людьми. Так было в течение многих лет: злые люди целились в людей порядочных, затем уже целиться стали в злых людей— детективы, полицейские, шерифы на американском Западе, настоящие мужчины, которые хотели вернуть миру порядок. Выстрел детектива или шерифа, чаще всего «под занавес», был актом правосудия не только морального, но и общепризнанного, официального правосудия. Он совершался вне судебного здания, в вынужденной ситуации, но во имя закона.

Однако клишированные экраном изображения опасностей и страхов продолжали усложняться. Становилось все труднее распознать того, кто подкарауливает честных людей, кто ждет момента, чтобы нарушить мир в их спокойном доме. С лица злодея исчезла печать порока, он сменил приметный костюм, сбрил мрачные усики, изменил недобрый взгляд, расстался с циничной улыбочкой и стал выглядеть вполне обыкновенным человеком, у которого есть семья, любовные переживания, свои тихие радости. Изменился и вершитель правосудия. К прежним доблестям — меткий глаз и твердая рука — прибавился интеллект, недюжинный талант человековедения. Как только он распознавал зло, снова воцарялся порядок. И снова граница между нами и подкарауливающими нас преступниками становилась отчетливой.

В 40-е годы, после вступления Америки в войну, опасность обрела еще более конк-

ретный вид. Однако американское кино изобразило немецкий фашизм и фашистов на свой лад, и это изображение кажется нам, людям, в данном вопросе просвещенным, несколько наивным. Во второй фазе войны на экранах появилась также «японская опасность»: маленькие, хладнокровные, жестокие люди с хриплыми голосами и непременно в темных очках. И хотя сегодня это выглядит дешевой карикатурой, история все же расписалась в достоверности этих образов: выстрел в эсэсовца являлся на экране актом правосудия, который позднее в Нюрнберге обрел правовой характер.

В период холодной войны кино Нового Света сделало открытие: над Америкой нависла еще одна угроза — демонические славяне, носящие главным образом чрезвычайно странные фамилии. Двуличные и коварные, они, правда, немедленно выдавали себя характерным акцентом, с каким изъяснялись по-английски, однако победить их все равно было нелегко. С них началась серия Джеймса Бонда. Несколько позже коварные представители центральной Европы превратились в желтокожих, не менее коварных садистов. В конце концов опознавательным знаком опасности стало просто состояние безумия. Утратившие рассудок интеллектуалы, охваченные идеей подчинить себе мир, крали все запасы американского золота и даже водородные бомбы. Дошло даже до того, что таким героем фильма оказался помешанный американский миллионер, нефтяной король из Техаса, который организовал собственную разведку и собственную армию, ибо намеревался лично захватить Советский Союз, однако был наказан: запертый в собственном танке, он утонул вместе со всем своим войском в каком-то озере...

Таким образом, круг замкнулся. Кино вернулось к безумцам, к явлениям демоническим, иррациональным, которые, как и в 20-е годы, подкарауливают обывателя за углом. Не случайным, следовательно, было и возвращение на экран вампиров. Размеры этой опасности серьезны: «Опасность вампиров, — пишет один из исследователей киновампирологии,— так велика потому, что никто не верит в ее существование». Несмотря на то, что возвращение вампиров — явление, носящее в некотором роде пародийный характер, западные психологи уверяют, что это просто проявление неопределенного, живущего в подсознании страха. И если еще можно спорить в данном случае о средствах врачевания, то сам факт существования опасности бесспорен. Ведь помимо вампиров есть еще и чудовища с того света, у которых лягушачьи глаза и хитиновые ножки, то бишь персонификация страха перед космосом. В фильме «Ребенок Розмари» Романа Полянского — одном из самых нашумевших кинематографических «шлягеров» последних сезонов — собственной персоной появляется дьявол, который оплодотворяет энергичную американку, проживающую не где-нибудь, а в самом Нью-Йорке, причем делает это с одобрения своих почитателей, представляющих, впрочем, отлично организованный и многочисленный коллектив. Так в сокращенном и упрощенном виде выглядят те силы, которые, по свидетельству американского кино, угрожают порядочным людям.

И вот теперь появляется новая опасность, материализующаяся в предметах ежедневного обихода, продуктах современной цивилизации. Предчувствие ее существовало уже давно. 35 лет назад герой Чаплина, волю которого парализуют конвейер, механически кормящий робот или другие вызывающие тревогу изобретения «Новых времен», еще не стрелял в них. У Чарли никогда не было оружия, но его беспомощные жесты были достаточно выразительны. Точно так же спустя много лет не протестовал и господин Юло, когда в фильмах «Мой дядя» и «Время развлечений» его со всех сторон обступили предметы цивилизации. Не протестовал, потому что этому робкому, затурканному человеку никакие жесты насилия не свойственны по природе.

Наконец, раздались первые выстрелы. Но они оказались безрезультатными. Когда прежде преступника поражала пуля детектива, а безумца запирали в соответствующем

заведении, мир возвращался к норме. «Хэппи-энд» был закономерным завершением процесса ликвидации беспорядка. Теперь же сломанные стулья и столы ничего не ликвидируют. Герою остается лишь отвести дуло от вдребезги разбитого телевизора и, направив его на себя, еще раз нажать на курок. Он может также попробовать бежать в другой мир, который зиждется на иных интересах (наркомания? религия? секс?), полагая, что там он будет избавлен от чудовищ, подстерегающих его дома, у семейного очага. Вот мотивы, звучащие в западном кино все чаще и чаще.

Это свидетельство духовного бессилия бесспорно. В истории западной кинематографии (которая, быть может, отражает не действительность, а представления о действительности, страх перед действительностью) такая альтернатива знаменательна. Рассмотрим, как выглядит бегство в иной мир на примере эротических фильмов.

Вокруг эротизма

60-е годы принесли в западное кино огромное количество фильмов, насыщенных эротическими мотивами. Бедные цензоры! Какой путь пришлось им пройти за последние годы, сколько они пережили сомнений и кризисов, почва то и дело уходила у них из-под ног... Должно быть, они с тоской вспоминают те великолепные времена, когда все было ясно, когда голливудский производственный кодекс очень точно определял, что можно показывать, а чего нельзя. Женская нога вместе с коленом и частью бедра — да, внутренняя часть бедра —нет. Супружеское ложе с его владельцами — да, но при условии, что хоть одна нога касается пола. Сначала медленно, а потом все быстрей и быстрей убирались очередные ширмы. Последнее пятилетие было решающим. Еще в 1967 году во время демонстрации фильма «Улисс» дирекция фестиваля в Канне сочла необходимым замазать в титрах некоторые слишком крепкие слова. Нынче «откровенный», «непристойный» фильм спокойно, без всякого риска, кружит по экранам. Теперь уже речь идет даже не о наготе, а способе изображения акта любви — гетеросексуального (более свободно) или гомосексуального (менее свободно).

С самого начала отметим, что перелом в сфере нравственной цензуры, который приходится на начало 60-х годов, наступил под натиском произведений подлинного искусства. Пример Италии, описанный Калисто Козуличем в его любопытной книге об эротизме в итальянском кино, весьма знаменателен. Здесь «прорыв» произошел в связи с появлением «Сладкой жизни» Феллини. До этого итальянское кинопроизводство и цензура довольно точно соблюдали правила, близкие к знаменитому голливудскому кодексу. Картина Феллини вышла на экраны благодаря удачному стечению обстоятельств («блистательная дипломатическая кампания, проведенная Феллини, — пишет Козулич, — приятельские беседы, связи в высоких правительственных кругах, частные показы для политических деятелей, — все это привело к победе над единым фронтом католиков»). Даже Католический киноцентр вначале медлил с осуждением фильма, хотя позднее, под давлением подчеркнутой критики «Оссерваторе романо», объявил произведение Феллини недопустимым. Но было уже слишком поздно. Фильм одерживал триумф за триумфом. Переполненные залы, дополнительные утренние сеансы, полмиллиарда лир дохода за несколько месяцев.

Так вот, каждая страна имела свою «Сладкую жизнь» на экране, свою кинобомбу, опрокинувшую барьеры благопристойности обывателя. В Америке таким фильмом считаются «Рвачи» Эдварда Дмитрыка. В Швеции не кто иной, как Ингмар Бергман, уничтожил остатки колебаний своим «Молчанием». Во Франции сокрушение моральных устоев началось более скромно, но раньше — фильм «Любовники» Луи Малля, потом «новая волна» с ее фильмами «Замужняя женщина» Годара, «Жюль и Джим» Трюффо и т. д.

Парадокс происходящего в западном кино заключается в том, что едва только расширилась сфера дозволенного, как она тотчас же заполнилась произведениями подозрительного

качества. Каковы размеры этого явления, мы иногда просто не отдаем себе отчета. В Италии, например, «секс в кадре» принял характер коммерческой эскалации. Вначале появилась серия «фильмов ночи»: «Европа ночью», «Мир ночью» (выпуски 1, 2 и 3), «Голые ночи», «Соблазны ночи», «Вокруг света в 90 ночей» — псевдодокументальные фильмы о ночных заведениях. После «фильмов ночи» появилась серия просто «секса»: «Секс в свете неонов», «Секс — высокое напряжение», «Голый секс», «Магия секса», «Суперсекс», «Безумие секса», «Сексуальная Африка» и т. д. Затем возникла третья огромная серия фильмов, названия которых непременно содержали слово «запретный»: «Запретные ночи», «Запретные города», «Этот запретный мир», «Запретный секс», «Запретные наслаждения». Наконец, к исходу 60-х годов была найдена новая формула: третьеразрядные режиссеры были заменены первоклассными — Витторио Де Сика, Мауро Болоньини, Франческо Рози, Уго Грегоретти. Место неизвестных актрис стриптиза заняли прославленные кинозвезды: Кошина, Лоллобриджида, Лорен, Лизи, Витти. Это были новеллистические фильмы, где нехватка смелости в изображении возмещалась намеками на разврат. В сумме производство таких фильмов насчитывает уже не десятки, а сотни названий нормальных полнометражных картин.

На другом конце света, в Японии, произошло также нечто для японского кино необыкновенное: возникло массовое производство «розовых» фильмов (розовый цвет служит в Японии условным обозначением эротизма). Из 500 фильмов, ежегодно выпускаемых Японией, половину в настоящее время составляют именно «розовые» фильмы.

Семейные драмы, доминировавшие в японском кино до 1960 года, совершенно исчезли с экранов кинотеатров и перебрались на экраны телевизоров. Отметим также, что в ФРГ создано довольно мощное производство полнометражных псевдонаучных фильмов, разъясняющих принципы сексуальных отношений, показывающих «способы любви».

Эта коммерческая волна привела к необычным явлениям. Японский критик Тадео Сато, например, убежден, что волна «розовых» фильмов подорвала доверие зрителя к японскому кино вообще. В нынешней ситуации женщина не может появиться в кинотеатре, специализирующемся на отечественных фильмах. В ФРГ анкета, проведенная баварским телевидением, показала, что многочисленные кинозрители, в особенности женщины, как правило, умалчивают в своих беседах со знакомыми о посещении кинотеатра — этого стали стесняться.

Такова самая беглая, самая поверхностная и приблизительная информация о размерах явления. Что же касается его оценки, то отметим сначала некоторую особенность: киноискусству, преодолевшему многочисленные табу религиозного и мещанского характера, ныне угрожает коммерческое зрелище, которому оно невольно проложило путь. Поэтому в западной печати стали раздаваться голоса в защиту искусства от спекуляции, требование отделить эротизм, служащий целям искусства, от эротизма, ставшего сферой деятельности бизнеса. В некоторых странах в этом направлении даже были предприняты законодательные меры: запрещены показы и представления, оскорбляющие общепринятые чувства приличия — исключение допускается лишь для произведений подлинного искусства (Италия). Это звучит благородно: признается право на существование тех эротических представлений, которые прошли процесс эстетической очистки, эстетической кристаллизации.

Но и это все более широко принимаемое разграничение между художественно изображенным эротизмом (дозволенным) и коммерческим его представлением (недозволенным) выглядит непрочным. Ибо в его основе лежит вера в мистическое «помазанничество» искусства. Надо сказать, что с этим «помазанничеством» в киноискусстве бывало по-разному. Каждое десятилетие, почти каждая «школа» приносили нам новое толкование того, что в кино является искусством, а что нет. Мы знаем кинофильмы, которые

никогда не претендовали на то, чтобы стать произведениями искусства, но стали ими. Мы знаем шедевры, созданные кинематографом, который принято называть «коммерческим». И наоборот, знаем фильмы, которые упорно преподносились как художественные произведения, но оказались совершенно пустыми, лишенными всяких достоинств. Таким образом, здесь не поможет ни анатомический атлас с частями тела, которые надлежит заслонять, ни абстрактные понятия «красоты» и «уродства». Отправной точкой в оценке явления должно быть подлинное, а не фиктивное гуманистическое понимание человека, его нужд и стремлений, его места в обществе, масштаба его падений и взлетов.

Противоречие: Голливуд против самого себя?

Среди усердно рекламировавшихся в 1970 году западных фильмов особое место занимают так называемые «фильмы протеста». Это фильмы, для которых характерны не просто социальная критика, а именно резкий протест. Они призывают не к улучшению существующего порядка, а к свержению его. Нечто неожиданное, например, произошло на Каннском фестивале 1969 года, когда самая изысканная публика в вечерних туалетах — бизнесмены, продюсеры, кинозвезды, высокопоставленные государственные деятели, словом, «сливки общества», — бешено аплодировала во время демонстрации фильмов, в которых звучал наиболее резкий протест. Спустя несколько дней те же самые фильмы были удостоены высших наград фестиваля.

Напомним. «Бесстрастный экран» Хаскелла Уэкслера: фильм, где во время демонстраций протеста студентов в Чикаго камера показывает со всей пристальностью и неотступностью наблюдателя не больше не меньше, как жесточайшее, кровавое избиение студентов полицией. «Вудсток» Майкла Уадлея: образ полумиллионной массы взбунтовавшейся молодежи, которая собралась на фестиваль «поп-музыки» — могучий коллектив, пребывавший в явной оппозиции к миру «взрослых» или «нормальных». «Лев Последний» Джона Бурмана: бывший наследный принц одной из стран Центральной Европы, а ныне политический эмигрант, который живет в Лондоне, возглавляет восстание негров, поджигает собственный особняк и стреляет в своих сторонников. Итальянский фильм «Следствие по делу человека, который выше каких-либо подозрений» Элио Петри: процесс коррупции захватывает не только представителя общественного порядка, дегенерата и психопата, но и всю власть. Осуществляющие власть люди так уверены в ее могуществе, неприкосновенности, недосягаемости ни для каких законов, что не могут и помыслить о проведении следствия против шефа полиции. «MASH» Роберта Альтмана, пожалуй, самый вызывающий из всей группы фильмов: макабрический фарс о военных хирургах в полевом госпитале во время войны в Корее — об их развлечениях, шутках, идиотской дисциплине, о продажных генералах, ханжах-священниках, дураках-героях и дураках-трусах — фарс об американской войне и американском образе жизни и мышления.

Однако удивительно то, что все эти фильмы выходят в свет под покровительством крупных традиционных голливудских фирм: «Метро-Голдвин-Майер», «Уорнер Бразерс», «XX век—Фокс» и даже у фильма Элио Петри — могучий американский прокатчик, фирма «Коламбиа Пикчерз». Это уже не прежние скромные полулюбительские фильмы, которые создавались без денег, с помощью мелких независимых продюсеров. Нынешние кинопроизведения выглядят весьма пышно: они безупречны в техническом отношении и предназначены для самого широкого зрителя. Так что же это — новая мутация голливудского кино? Голливуд, атакующий американские учреждения, выступающий против системы, против капитализма, наконец — против самого себя? Что все это означает?

Можно было бы объяснить все это достаточно банально: деньги можно делать на всем, для крупных продюсеров и прокатчиков не существует табу. Если социальный протест привлекает публику и наполняет кассы — ничто не мешает делать «фильмы протеста»

один за другим. Во всяком случае, фирму «Метро-Голдвин-Майер» трудно заподозрить в желании присоединиться к революционному движению.

Разумеется, подобные соображения известны давным-давно и в таком объяснении немало правды.

Речь идет о волнообразном движении голливудских тем — то добродетельная жизнь, то гангстерство, то секс, — но эти перемены можно рассматривать и с другой точки зрения. Одобрение некоторых позиций и принципов внезапно сменяется их осуждением. После волны счастливых финалов приходит волна трагических крушений. Несколько лет назад существовала распространенная теория о том, что якобы «хэппи-энд» — один из канонов традиционной американской продукции, естественное выражение американского динамизма, оптимизма, основанного на неограниченных личных и общественных возможностях каждого. Но потом выяснилось, что это была лишь временная эксплуатация духа определенной эпохи, когда публику привлекали (быть может, как раз по причине приостановки общественного динамизма?) счастливые завершения житейских историй и человеческих судеб.

Эластичность и подвижность тем, мотивов и содержания голливудских фильмов (мы не говорим об эстетических переменах, ибо в этом отношении они достаточно консервативны и не гибки) всегда были важной отличительной чертой американского кино, и в этом есть нечто рациональное, заслуживающее внимания. Но все же разве подчинение изменчивым интересам публики безгранично? Разве капиталистическое кино способно пойти по этому пути до конца, то есть обратиться против самого себя? На первый взгляд это ныне именно так и выглядит. Ибо атакам подвергаются основные общественные институты, сама структура жизни и социальной системы американского общества. А ведь кино — и именно голливудское кино — представляет собой часть этой системы!

Почти вся европейская критика, игнорируя обычно интересы и стремления продюсера-работодателя, подходит к этому вопросу лишь с одной точки зрения. Она говорит об авторах фильмов, о их отваге, бескомпромиссности, идейной устремленности. Впрочем, я не сомневаюсь в идейности и прогрессивных убеждениях авторов, что явствует из самих фильмов. Я только не склонен переоценивать их отвагу и непреклонность. Ведь в конце концов они делают фильмы для солидных фирм, фильмы, предназначенные для широкой публики, — в этом нет никакого значительного риска, ни морального, ни материального. Года полтора назад, когда на экранах появился фильм Тони Ричардсона «Атака легкой кавалерии», европейская пресса восхищалась смелостью автора, который безжалостно высмеял английскую историю и трагическую легенду о героизме англичан под Балаклавой в период Крымской войны. Высмеял, это правда. Но рисковал ли он при этом? Сомнительно.

Ибо дело-то в том, что мы подходим к этим вопросам с мерками, свойственными социальной и культурной истории наших стран, в какой-то мере стран всей континентальной Европы. Существовавшие веками традиции приучили нас считать искусство, даже псевдоискусство и чисто развлекательные произведения, важной составной частью духовной и общественной жизни, зерном, которое непременно дает ожидаемые всходы. Для этого, впрочем, у нас имеются свои основания. «Женитьба Фигаро» считается предвозвестником французской революции, представление «Немой из Потиччи» в 1830 году — началом восстания бельгийцев, опубликование какого-нибудь тома стихов — границей двух эпох и т. д. И хотя мы порой крупно преувеличиваем значение тех или иных произведений искусства, подобное мнение не лишено социально-исторической основы.

Иное дело — англо-саксонское общество в Англии и особенно в Америке. «Атака легкой кавалерии», например, там прежде всего, а быть может, и только — в меру смешное, в меру жестокое зрелище, и ничего более. И, должно быть, так же примерно воспринимаются в США американские фильмы, о которых мы говорили выше. Общественное созна-

ние в этих странах не рассматривает искусство, и прежде всего, псевдоискусство, каким у них считается кино, как явление сколько-нибудь значительное в общественном, идейном или хотя бы практическом отношении. То есть статус искусства в этом обществе выглядит примерно так, как у нас статус цирка или праздничной ярмарки: явление это бесспорно носит общественный характер, но слишком мало значит как средство формирования сознания, идеологии и морали.

Я не подвергаю сомнению очевидную связь, существующую между общественной жизнью, социальными структурами и тем искусством и культурой, которые произрастают на их базе. Это было бы абсурдом. Думается только, что в странах так называемого Нового Света сознание этой связи очень слабо развито. В понимании тамошней публики культура — всего лишь узенькие поля на страницах жизни, а кино — вообще незаконнорожденный ребенок культуры. Так стоит ли обращать внимание на его болтовню? Жалкая позиция кино в иерархии общественных ценностей, своеобразное презрение к нему дают ему парадоксально большие возможности.

И авторы «фильмов протеста» это используют. Разумеется, временно — пока финансисты, продюсеры и высокопоставленные деятели аплодируют им. Аплодируют, не веря в какое бы то ни было воздействие этих фильмов, по сути презирая кинематографические проповеди и обличения, так же, как яростно вторгшиеся на «бесстрастный экран» проповедники и обличители презирают их. Как видно, они не отдают себе отчет в том, какие дары несут им данайцы.

Варшава.

Перевела с польского
З. Шаталова

Советские фильмы на экранах мира

«ОСВОБОЖДЕНИЕ»

В этом фильме советские кинематографисты хотели осмыслить основные ключевые моменты войны более точно, чем это было сделано до сих пор. Целью создания этой исторической панорамы было изображение основных военно-политических событий в Европе в 1943—1945 годах.

О необычном кинематографическом подходе к событиям свидетельствует уже первая часть эпопеи, названная «Огненная дуга». Она повествует о битве на Курской дуге. Создатели фильма нашли совершенно новый подход к изображению битвы. В прежних картинах в показе событий преобладала скорее театральная условность, нежели кинематографическая достоверность. В «Освобождении» Курская битва точно реконструирована: расположение сил и ведение боя полностью отвечает действительности.

В картине выделяются стратегическая, оперативная и тактическая линии действия. В фильме участвуют не только рядовые солдаты и офицеры. Здесь зритель видит и командующих дивизиями, армиями, фронтами. Стратегическая линия представлена высшим командованием и политиками. Зритель вводится в курс решающих международных событий, становится свидетелем кульминационных моментов второй мировой войны.

Газета «Млада фронта» (Чехословакия)

●

По случаю 25-летия победы над фашизмом почти в 50 странах состоялись премьеры первых двух фильмов советской киноэпопеи «Освобождение». Все серии этого кинопроизведения будут представлять собой самое значительное и наиболее полное историческое изображение хода второй мировой войны. В них будет показано то, что бывшие западные союзники в настоящее время стараются завуалировать или даже совсем скрыть: что именно Советский Союз и советский народ несли основное бремя войны против немецкого фашизма и что стратегическая инициатива СССР имела решающее значение в этой борьбе как в политическом, так и в военном отношении.

Для режиссера Юрия Озерова особенно важно было ответить в своем фильме на вопросы, кто был действительным героем в этой войне и что значило победить немецкий фашизм. Поэтому Озеров стремился придать фильму строго документальную форму, не ограничиваясь, однако, при этом только документальными кадрами того времени, которые составляют лишь незначительную часть фильма.

Юрию Озерову удалось, при всей документальной строгости, показать людей с их слабостями и боязнью смерти, и прежде всего их умением преодолеть эти слабости и при этом совершить почти нечеловеческое, чтобы разгромить огромную фашистскую военную машину. Только эпизодами, яркими мазками даны

отдельные судьбы: история любви советского капитана Цветаева и медсестры Зои, борьба польских патриотов в Варшаве и другие волнующие события.

Непосредственное сопоставление великих исторических событий и личных судеб показывает зрителю, что эти Цветаевы и эти Зои и миллионы их боевых соратников, с их духом самопожертвования, скромным героизмом и боевой страстностью делали историю в аду огня, крови и грязи, принимали исторические решения и претворяли их в жизнь и поэтому были непобедимы.

Газета «Национальцайтунг» (ГДР)

«У ОЗЕРА»

«У озера» — часть большего цикла Сергея Герасимова, посвященная великой панораме современной жизни Советского Союза. Профессор Бармин воспринимается в ряду героев других фильмов Герасимова.

В фильме поднимаются злободневные вопросы современности: имеет ли право человек уничтожать красоту природы во имя технического прогресса? Можно ли модернизировать жизнь ценой исчезновения лесов и озер? В этом споре добывается истина...

Режиссер показывает ожесточенные дискуссии, вызванные столь насущной проблемой. Реализм Герасимова состоит в передаче явлений современной России во всей их сложности. Ни один из героев не представляет личного мнения режиссера. Как и в прежних фильмах Герасимова, мы видим образы самородков из народа. Достаточно вспомнить сцену посещения дома украинского художника, приехавшего в Сибирь и рисующего картины, сюжеты которых основаны на культурных традициях жителей Забайкалья. Отлично поставлена сцена декламации поэмы Александра Блока «Скифы». В этих местах фильм по стилю напоминает литературный очерк. Режиссер выражает здесь собственное мнение о поэзии, живописи, принимает участие в спорах на тему развития искусства.

Сила картины Герасимова состоит в богатстве замысла, в показе широкой панорамы культурных, общественных, бытовых изменений в сознании людей.

Журнал «Фильм» (Польша)

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Лев Кулиджанов, режиссер, склонный к психологическому анализу (вспомним, например, его волнующий фильм «Когда деревья были большими»), с глубоким уважением подходит к роману Достоевского, стараясь — по его собственному выражению — «пропитаться духом книги, ассимилировать его и попытаться найти соответствующие способы кинематографического выражения».

На экране — мрачная, гнетущая атмосфера Петербурга; она обволакивает повседневное существование персонажей, существование столь же серое, как и свинцовые воды Невы. На этом фоне автор экранизации пересказывает роман, следит за поступками главного героя, останавливается на значительных эпизодах — таких, как чтение письма, которое словно помогает вызреванию у героя идеи преступления, или встреча Раскольникова с Мармеладовым. Все сплетение обстоятельств ведет студента Раскольникова к убийству.

Кулиджанова занимает не столько последовательная смена известных событий, сколько внутренний мир персонажей, психологический климат, присущий произведениям великого писателя.

В самых удачных эпизодах камера нацелена на глубины человеческой души, на распутывание хода мыслей, разглядывание механизма развития страстей и навязчивых идей героев Достоевского. Мы видим, как созревает план преступления в больном воображении главного персонажа, видим, как мучают убийцу Раскольникова кошмары, как припирает его к стенке беспощадный Порфирий; режиссер показывает героев в действии и в то же время проникает в их суть.

Газета «Скынтея» (Румыния)

«ДОЖИВЕМ ДО ПОНЕДЕЛЬНИКА»

Илья Семенович Мельников — учитель истории в одной из московских школ, герой нового фильма режиссера Ростоцкого. Мельников во многом отличается от своих кинопредшественников: его отличает от них и время, в которое он живет, и характер, и судьба, в которую вошла война. Только три дня из его жизни взяли авторы фильма, но оказалось, что и этих трех дней достаточно, чтобы мы с ним познакомились, ибо то были три типичных дня учителя истории и классного руководителя.

Популярный актер Вячеслав Тихонов выступает перед нами в главной роли. Его учителю можно верить — он в одинаковой степени и справедлив, и чуток, и умен. Он интеллигентен. И полон прекрасного юмора. Артистка Ирина Печерникова также убедительно создает образ учительницы Натальи Сергеевны.

Зритель смотрит новый фильм и думает: какими же будут за школьным порогом его герои-ученики? И очень хочется верить, что они будут честными, правдивыми и героическими людьми — благодаря своим учителям.

Журнал «Свет социализма» (Чехословакия)

«НЕ ГОРЮЙ!»

Фильм режиссера Данелия — интересное, во многих эпизодах удивительное произведение. Здесь удачно сочетаются: грузинский фольклор, искреннее веселье, неподдельная радость с глубокой мудростью, тонким ироническим наблюдением за событиями, происходящими в старом селе. Эта жизненная мудрость подлинно оптимистична.

Философия фильма чем-то напоминает философию Кола Брюньона — доброго человека, который продолжает жить и будет жить, бог даст, везде, где живут настоящие люди.

Данелия создавал свой фильм как вереницу чередующихся эпизодов. В фильме есть обаяние веселья и вместе с тем грусть, мудрая умиротворенность и молодое бунтарство.

Режиссер создал светлый, пронизанный улыбкой фильм, солнечный, как сама Грузия, красочный, как природа этой страны.

Газета «Млада фронта» (Чехословакия)

«БЕГ»

...Два режиссера Александр Алов и Владимир Наумов объединили свои усилия, чтобы поставить этот фильм, представляющий собой грандиозное зрелище об изгнании белых из Крыма и о скитании побежденных в Константинополе и Париже.

Мы знаем «тандем» Алов — Наумов по предыдущим крупным произведениям о революции и прошлой войне. Но в данном случае они выступили еще более значительно и ярко...

...«Бег» — это одновременно памятник революции и приговор всем тем, кто бежал с родной земли.

Чрезвычайно масштабны батальные сцены. Впечатляюще сняты видения и кошмары белого генерала Хлудова.

Поражаешься мощности постановки...

Газета «Франс Суар» (Франция)

„Пасхальное“ перемирие во Вьетнаме

Лев Гинзбург

«О'кэй!» («О. К.»). Автор сценария и режиссер Михаэль Ферхофен. Оператор Игорь Лютер. «Боб Хоувер Продакшнз» (ФРГ).

Во Вьетнаме, во время одного из перемирий (в фильме оно названо «пасхальным») группа американских военнослужащих — два солдата, капрал и сержант,— изнасиловали и злодейски убили шестнадцатилетнюю девушку.

Преступников судил американский военный суд, приговоривший их к длительным срокам тюремного заключения, однако в очень скором времени сроки эти были сокращены настолько, что четверо убийц очутились на свободе (один из них даже вновь вернулся на военную службу), а судебный приговор превратился в пустую формальность.

Таким образом, и убийцы, и их начальники, и начальники их начальников дождались того желанного «хэппи-энда», счастливого конца, которым заканчивается столько кино-, теле- и прочих историй. После такого конца можно с легким сердцем воскликнуть: «О'кэй!», что, как известно, в переводе означает: все хорошо, все в порядке!..

Совсем недавно в ФРГ молодые баварские кинематографисты решили во всех подробностях воспроизвести эту ужасающую историю в фильме «О'кэй!», и свою статью я пишу под непосредственным впечатлением от этого фильма.

Должен признаться, что мне за последние годы редко приходилось видеть фильмы, полные такой исступленной человечности и почти осязаемого чувства личной причастности художников к бедам нашего мира.

Перед тем как превратиться из актеров в действующих лиц, исполнители — в прологе — представляются зрителю. Четко и

«О'кэй!». Режиссер фильма Михаэль Ферхофен в роли рядового Эриксона

коротко, как на суде, называют они свое имя, возраст, профессию, семейное положение, вероисповедание, отношение к воинской повинности. Сейчас они уйдут туда, за роковую черту, отделяющую поэзию от правды, а четверо из них на все время действия фильма расстанутся со своим человеческим обликом, чтобы с неумолимой убедительностью показать страшный процесс превращения, казалось бы, совсем не зловещих и даже, на первый взгляд, безобидных молодых людей в отвратительных и жестоких скотов.

Что же касается ученицы гимназии Евы Маттес, исполняющей роль своей вьетнамской сверстницы, то приходится лишь восхищаться ее человеческим подвигом. Боль, негодование, ненависть к злу и убийству вложила она в трагичнейшую роль, добровольно согласившись показать нам жертву.

Из дальнейшего рассказа мы поймем, какие психологические барьеры пришлось преодолеть этой девушке, которая по ходу фильма вынуждена прикоснуться к пороку, к патологии, к смерти. Пусть отдельные эпизоды не кажутся нам слишком натуралистическими. Ведь это — фильм-суд, фильм-расследование, а криминалистам не пристало избегать «натуралистических» подробностей. И когда в конце картины вместо поруганной и убитой Фаньмао, перед нами вновь предстанет Ева Маттес, мы увидим, что работа над ролью не только не контузила ее душу, не искалечила психику, а напротив, возвысила и озарила светом высокой человечности, сознанием исполненного долга...

Итак, молодые баварские актеры (профессионалы и любители) решили рассказать нам, что же произошло во время пасхального перемирия во вьетнамской долине Бонгсон.

Однако Вьетнам — далеко, и как выглядит долина Бонгсон, они, говоря по правде, не знают, да и вовсе не собираются подыскивать подходящую натуру. Оказывается, вьетнамскую трагедию можно разыграть повсюду, даже на опушке обыкновенного баварского леса,— не потому, что эта местность хоть сколько-нибудь напоминает долину Бонгсон, а потому, что подобные трагедии возможны на фоне любого ландшафта. В этом смысле нас ничуть не смущает, что авторы фильма вполне, конечно, сознательно повесили в кабинете у американского майора, действующего во Вьетнаме, карту Баварии: аллегория, которую нетрудно расшифровать...

«Преобразуясь» в американских солдат, то есть надевая американскую военную форму, актеры отнюдь не стремятся выявить американскую национальную «субстанцию». Если не обращать внимания на форму, то все эти парни чем-то напоминают гитлеровских солдат (даже песни они горланят не американские, а немецкие), и сержант-американец удивительно похож на прусского фельдфебеля: речь идет не о местности, не о форме, не о языке, на котором говорят люди, а о сути дела...

Поначалу фильм кажется игрой, где заранее обговорены условия: переодевание актеров, быстрое, при помощи вбиваемых в землю кольев, на которые натягивается колючая проволока, «преображение» местности. Затем «солдаты» (мы еще не отделались от мысли, что это все-таки не солдаты, а всего лишь актеры, изображающие солдат) роют окоп (несколько взмахов лопатой, несколько ударов топором по деревянным колышкам, и «огневая точка» готова), занимают позиции, и вот уже связист, переговариваясь с неким Джексоном, кукует в трубку полевого телефона: — «Бессмертник», я — «Кукушка», я — «Кукушка», ну, что у вас там? Ничего?..

Этот эпизод носит название «Человек и природа». Много ли нужно для того, чтобы напялить на человека солдатскую форму, засадить его в окоп, а кусок земного пространства превратить в «театр военных действий»? Все, оказывается, очень просто, и жизнь не сложней, чем кино...

В первой половине фильма — почти ремарковские интонации: окопная тоска, бездеятельность фронтового затишья, сальные шутки капрала, дурацкие розыгрыши, учебная «газовая атака», когда поднятые сержантом четверо солдат, задыхаясь от усталости, трусцой бегут через лес в нелепых противогазах. Потом — снова окоп, игра в скат, грамотей Эриксон — предмет насмешек товарищей,— сидящий над книгой, и опять «Кукушка» вызывает «Бессмертника»: — Привет, Джексон! Ну, что у вас там? Ничего? И у нас...

Это «ничего» означает своего рода — «на фронте без перемен»*... На каком фронте? Где расположен этот тысячу раз виденный, обложенный мешками окоп? Во Вьетнаме? В Баварии? Или где-нибудь под Москвой, под Смоленском в 1941 году?..

Окоп — ячейка цивилизованного мира, кругом — «джунгли Вьетконга». В окопе — люди, кругом — «коммунистические свиньи» (именно так выражаются «люди» в окопе). Людям скучно: из-за «свиней» они вынуждены торчать здесь, в земле, на опушке (баварского?) леса вместо того, чтобы воспользоваться благами цивилизации: женщиной, хотя бы...

Мимо окопа на велосипеде проезжает девушка. На руле висит пустой бидон. Девушка едет в соседнюю деревню за молоком для больного брата.

Это мы узнаем позже, когда девушка будет возвращаться домой.

Вьетнамская девушка, которую играет немка, похожа и на вьетнамскую, и на украинскую, и на белорусскую, и на польскую девушку, на девушку любой национальности. А солдаты-американцы в окопе, как уже было сказано, похожи на фашистских солдат: только форма другая. Вьетнамская (?) девушка — принадлежность «нецивилизованного» мира, стало быть, на нее не распространяются законы цивилизации. Кроме того, девушка, возможно (нет, не «возможно», а скорее всего!), лазутчица, шпионка Вьетконга. И кроме того, у нее во рту золотой зуб.

А солдаты пришли сюда, чтобы защищать свободу, цивилизацию и вьетнамский народ: так им сказали...

Но сейчас они станут брить Рэйфа. Они скрутят ему руки, повалят на землю и ножом отрежут ему один ус. И все, за исключением грамотея Эриксона, будут визжать и смеяться. В конце концов будет смеяться и Рэйф: потешно подпрыгивая и прикрывая ладонью обритое место...

---

* В дословном переводе знаменитый роман Ремарка так и звучит «На Западе ничего нового» («Im Westen nichts neues»).

На этом ассоциации с Ремарком исчерпываются. Да и не с одним Ремарком. Вспомним хотя бы фильм Бернгарда Викки «Мост», в котором сочувственно рассказана горькая история мальчишек-фольксштурмовцев, погибающих по время бессмысленной, заведомо обреченной на провал обороны моста. Сколько, однако, людей погибло от их «фаустпатронов»?.. Нельзя забывать, что жертвы обмана и ослепления, массовых психозов и злонамеренной идеологической обработки представляют опасность прежде всего для множества неослепленных. Конечно, о прозрении «слепых» стоит своевременно позаботиться, но сначала нужно выбить из рук фаустпатрон.

Внутри картины «О'кэй!» предельно четко обозначен объект сострадания. Авторское сочувствие ни разу не перешагивает строгую «линию фронта», а гуманизм фильма остается до конца воинствующим.

Этот воинствующий гуманизм заставит зрителя не отрывать глаз от экрана и увидеть все перипетии трагедии...

Фаньмао удалось добыть молока для своего брата, и теперь бидон ее полон. Возвращаясь домой мимо окопа, она будет остановлена сержантом Мессервом. Сержант начнет допрос: неторопливо, с садистическим сладострастием шерифа. Разве девушка Фаньмао не шпионка? Что же она в таком случае делает в прифронтовой полосе? Ах, она ездила за молоком? Может быть, ей нужно еще кое-что? Следует похабная шутка. Смех. Фаньмао окружают солдаты: все, кроме Эриксона. Молоко выливают на землю. Гнусно хохочет одноусый Рэйф... Какой ты веры, Фаньмао? Католической? Когда ты исповедовалась в последний раз? Вчера? В чем же ты исповедовалась? У тебя есть грехи? Нет? А что же есть? Греховные мысли? Так поделись с нами своими греховными мыслями, Фаньмао!..

И в окружении четырех гогочущих негодяев девушка лепечет слова исповеди — то, что она, трепеща, поверяла священнику...

Американцы во Вьетнаме защищают христианскую цивилизацию. Они защищают свободу личности от безбожных коммунистов. Они защищают священное право собственности. Они защищают вьетнамский народ. Даже во время «пасхального» перемирия...

Пинком отброшен в сторону велосипед. С обезумевшей от страха девушки срывают платье. Омерзительнейшее из преступлений совершают спокойно, деловито, с сигарой в зубах. Четверо. Один за другим...

Теперь Фаньмао может идти, а солдаты — вернуться к исполнению своего долга перед цивилизацией. Однако сержант вспоминает, что видел у девушки во рту золотой зуб. Так совершается убийство. Сперва — ножом. Затем — автоматными очередями, с бешеной силой прошивающими свинцом тело жертвы, которое еще долго дергается на траве, уставившись остекленевшими глазами в пустое небо...

У западногерманского поэта Эриха Фрида, живущего в Лондоне, есть книжка стихов о Вьетнаме, которая называется «...и Вьетнам, и...». Вьетнам — кровоточащее звено в цепи бесконечных преступлений империализма. В своих стихах Фрид сблизил понятие «Вьетнам» с такими понятиями, как «Герника» и «Освенцим».

Долина Бонгсон — часть мирового Освенцима. Те же повадки, тот же «почерк» убийц: вплоть до «изъятия» золотой коронки изо рта жертвы.

Пародируя некоторых западногерманских сторонников американской агрессии во Вьетнаме, Эрих Фрид иронизировал: «Дело Вьетнама — есть также дело Германии». В фильме «О'кэй!» этой мысли придано иное, уже не пародийное содержание: правое дело Вьетнама — есть дело всех честных людей на земле. В том числе и западных немцев. Отсюда — баварский лес...

Широкое движение в защиту Вьетнама имело для прогрессивной общественности ФРГ принципиальное значение, ибо вплотную сомкнулось с борьбой против реваншизма и неонацизма. Эта борьба растет. «О'кэй!» — фильм не «антиамериканский», он антифашистский прежде всего...

Американские пули чуть не убили американца. Солдат Эриксон, обстреливаемый товарищами, вырвался из окопа, рискуя жизнью, добрался до командира, до майора... Конечно, дело будет расследовано. Будут приняты меры. Конечно... Однако нельзя забывать: мы пришли сюда, чтобы защищать свободу; частности не должны заслонять главного. При этом убийство совершено не в цивилизованном мире.

(В одной из инструкций верховного главнокомандования гитлеровской армии говорилось: «Следует иметь в виду, что человеческая жизнь в оккупированных странах абсолютно ничего не стоит».)

Не лучше ли замолчать всю эту историю? Так велит «Ehrensache» — дело чести.

(«Экзекуции должны проводиться так, чтобы это не бросалось в глаза. Их нужно осуществлять в уединенных местах... Нужно заботиться о немедленном и аккуратном погребении трупов».
Из инструкции для эсэсовских зондеркоманд.)

— Об этом никто не должен знать,— говорит майор.

— Об этом никто не должен знать! — говорит сержант Мессерв и подмигивает,— дело чести!..

Изуродованный труп волокут по насыпи и бросают в воду... Дело чести!

— Вы хотите привлечь парней к суду? — спрашивает Эриксона майор.— Но они исключительно хорошо характеризуются по службе. Сержант Мессерв имеет несколько боевых наград и настолько хорошо зарекомендовал себя, что был включен в почетный караул по встрече президента Джонсона. Да и другие обвиняемые Эриксоном солдаты вполне добросовестны и безупречны. Загляните в их личные дела.

(«Поведение на службе и вне службы: корректен, безупречен... Личные качества: активен, выдержан, обладает чувством товарищества, целеустремлен... Мировоззрение: здоровое. Слабости, недостатки: нет (п р о ч е р к)...»
Из анкеты-характеристики оберштурмбанфюрера СС Адольфа Эйхмана, составленной управлением имперской безопасности.)

На рычажках покоится телефонная трубка. Дело исчерпано. О'кэй!..

Все остальное доскажет голос диктора. Мы узнаем об оправдании убийц и насильников. Мы вспомним позорное попустительство палачам вьетнамской деревни Сонгми. Мы задумаемся над безнаказанностью зла в волчьем мире. И о том, как мучительно трудно добиться правды.

И все же фильм не только об этом. Он — о силе духа, о мужестве. Разве Фаньмао не возвысилась над своими мучителями? И хотя в фильме нигде впрямую не говорится о героической борьбе вьетнамского народа против американских захватчиков, он весь проникнут пафосом этой борьбы.

...Рассказ окончен. В студийной костюмерной, на плечиках, висят пять американских мундиров...

Исполнители возвращаются из своего немыслимого путешествия:

Ф р и д р и х Т у н, 27 лет, актер, женат, римско-католического вероисповедания, в армии не служил, исполнял роль сержанта Мессерва;

Х а р т м у т Б е к е р, 31 год, актер, женат, имеет одного сына, в прошлом принадлежал к евангелической церкви, сейчас неверующий, исполнял роль капрала Кларка;

В о л ь ф г а н г Ф и ш е р, 28 лет, актер-непрофессионал, холост, римско-католического вероисповедания, в армии не служил, исполнял роль рядового Рэйфа;

М и х а э л ь Ф е р х о ф е н, 31 год, актер, доктор медицины, женат, вышел из римско-католической церкви, унтер-офицер запаса, исполнял роль рядового Эриксона;

Э в а л ь д П р е х т л ь, 23 года, актер, холост, евангелического вероисповедания, в армии не служил, исполнял роль рядового Диаса;

Е в а М а т т е с, 16 лет, гимназистка, римско-католического вероисповедания, исполняла роль Фаньмао.

Сценарий

Визит вежливости

А. Гребнев, Ю. Райзман

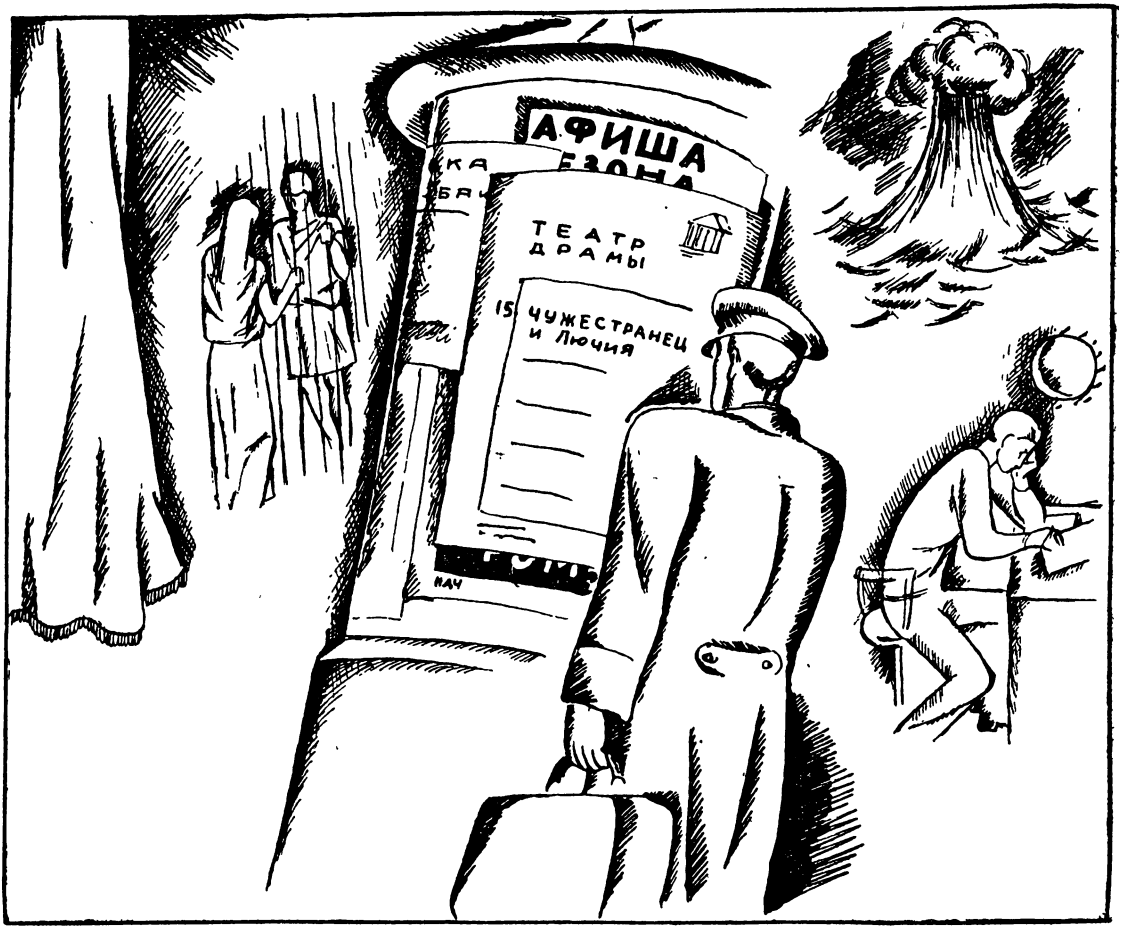


Рисунок Б. Лошака

Окончание. Начало см. «ИК», 1971, № 6.

Глава третья

В городе шел дождь, мелкий, затяжной дождь, почти невидимый для глаза и скорее напоминавший туман. В нем тонули улицы, дома, деревья. Очертания кораблей в бухте стали зыбкими и призрачными. Была осень.

В это пасмурное утро в центре города среди редких прохожих мы встретили Андрея Глебова. Капитан-лейтенант, одетый в штатское, в плаще и берете, неторопливо двигался вниз по улице. В руке у него покачивался чемодан.

Потом он свернул на узенькую кривую улочку, резко идущую под уклон, и здесь прибавил шаг.

За поворотом он увидел море. Мачты кораблей, антенны, флаги, всю бухту в пелене тумана и наконец свой корабль у ближнего пирса.

Кондаков увидел его еще издали, с палубы, и поспешил навстречу.

Они обменялись рукопожатием.

Потом вдруг обнялись.

Потом еще держали друг друга за локти, не отпуская, и Кондаков смотрел на Андрея пристально и серьезно, и Андрей только кивнул в ответ, как бы завершая молчаливый разговор.

Внизу, в коридоре, еще один офицер молча поздоровался с Глебовым и задержал его руку. Он же показал Андрею на дверь кают-компании («Командир здесь»). Андрей отдал матросу чемодан и приоткрыл дверь.

В кают-компании шел оживленный разговор; несколько офицеров расположились вокруг карт, расстеленных на длинном обеденном столе. В торце стола, на своем обычном месте, сидел командир. Он повернул голову, увидел в дверях Глебова и поднялся ему навстречу.

— Прошу разрешения войти,— произнес, вытянувшись, Глебов, но командир уже протягивал ему руку и, отменяя официальность, повел его к столу и усадил рядом.

— Ну что я тебе могу сказать,— произнес он, хмурясь.— Печально, конечно... Как дома-то? Не рано ты уехал?

— Там брат, сестры,— сказал Глебов.

Командир повернулся к офицерам.

— Вам известно, товарищи, что у Андрея Михайловича умер отец,— произнес он в тишине,— капитан первого ранга Михаил Алексеевич Глебов?..

Офицеры ответили неловкими сдержанными репликами. Командир еще некоторое время смотрел на Андрея.

— Он где у тебя жил в последнее время?

— Там же, в Борисоглебске.

— Сухопутный город,— сказал командир.— По морю небось скучал...

— Конечно.

— Вот так,— сказал почему-то командир и поднял глаза на сидящих в кают-компании.— Служил я с его отцом, с Михаилом Алексеевичем. Еще на «Парижской Коммуне», после войны сразу. Первый наш командир... Всю войну прошел, под Керчью тонул... У него ведь что-то с рукой, да?

— Нерв перебит,— сказал Глебов.

— Рука левая не сгибалась...— Командир помолчал и вдруг произнес негромко:— Почтим память капитана первого ранга Глебова Михаила Алексеевича. Прошу встать...

Офицеры постояли в молчании.

Андрей сказал глухо:

— Спасибо.

В один из первых дней он уже дежурил по кораблю, и мы встретили его с синей повязкой на рукаве, с пистолетом у пояса, озабоченно идущим по палубе.

Его догнал пожилой мичман.

— Товарищ капитан-лейтенант, разрешите? Вызывают с берега матроса Колесниченко, мать приехала.

— Хорошо, пусть идет.

— Он в наряде.

— Замените.

— Есть заменить.

Он прошел несколько шагов и снова услышал:

— Дежурный!.. Просят двух человек для разгрузки хлеба.

— Скажите Соколову.

— Есть.

Третьим человеком, остановившим Глебова, был рыжий матрос со значками на груди.

— Здравия желаю, товарищ капитан-лейтенант!— произнес он четко.— С приездом! Товарищ капитан-лейтенант, у меня к вам личный разговор.

— Ну давай. Личный разговор,— остановился Глебов.

Матрос посторонился, пропустив идущих по палубе офицеров, и наконец, отойдя в сторону так, что Глебов невольно шагнул за ним, начал:

— Товарищ капитан-лейтенант, вот вы пьесу пишете...

— Что-что? Не понял,— нахмурился Глебов.

— Пьесу, говорю, пишете. Про Помпеи.

— Откуда ты это взял?

— Как откуда?— удивился матрос.— Это весь корабль знает... Я что хотел попросить: поговорите со мной. У меня жизнь очень интересная. Вы знаете, кем я был?

— Кем?

— Кем я только не был, лучше так поставьте вопрос. Кем хотите. И с блатными дело имел, с милицией... Гроза города Симферополя, точно. Можете любого спросить.

— Ну и что же?

— И смотрите, что из меня флот сделал.— Матрос с гордостью показал на свои значки.— Человеком стал.

— Ну, допустим. Так что же ты хочешь?.. Сейчас, минутку!— уже крикнул кому-то Глебов.

— Опишите мою жизнь!— с чувством сказал матрос.

— Смотри-ка ты! Только-только человеком стал, и уже тебе за это памятник ставить?

— Вот вы тут не правы,— вежливо, но твердо заметил матрос.— Пример очень много значит. Почему надо описывать пример? Потому что на нем учатся, так?

— Добро, опишем тебя обязательно,— пообещал Глебов.— А кто тебе все-таки сказал, что я пьесу пишу?

— Да все говорят. Наш командир батареи рассказывал, как у вас там рабынями торгуют.

— Ясно,— сказал Глебов.— Иди, ладно.

В кают-компании во время обеда голос по трансляции возвестил:

— Капитан третьего ранга Кондаков приглашается в рубку к дежурному по кораблю.

Кондаков отставил ложку, встал и направился к выходу.

На палубе возле рубки он застал Глебова.

— Что случилось?

Ничего не объясняя, Глебов повел его за собой по палубе.

Наконец он остановился, присел, показал Кондакову место напротив и уставился на него долгим испытующим взглядом.

— Что такое?— все еще недоумевал Кондаков.

— Ничего особенного. Просто я хотел поставить тебя в известность, что есть вещи, о которых не обязательно звонить на весь Черноморский флот.

— Не понял.

— Ты кому говорил, что я пишу пьесу?

— Ага. Вы оскорблены в лучших чувствах,— догадался Кондаков.

— Да,— отвечал серьезно Глебов.

— А я не понимаю, если человек пишет пьесу, что тут зазорного? Почему из этого надо делать тайну?

— Потому что этот человек так хочет. Он не хочет, чтоб об этом трепались. Вот такое у него желание. И другой человек обязан с этим считаться. Обязан, понимаешь?

— Учту на будущее.

— Пожалуйста.

— Я могу быть свободен, товарищ дежурный? А то суп стынет,— сдерживая улыбку, сказал Кондаков.

Глебов отвернулся, тоже сдерживая улыбку. Кондаков сбежал вниз по трапу.

Вечером, сдав дежурство, Глебов вернулся к себе в каюту.

Он с облегчением опустился в кресло перед столом и стал искать сигареты. Их не оказалось в карманах. Тогда он открыл ящик стола, начал шарить в нем.

Так оказалась у него в руках любительская фотография — Лючия где-то на улице, возле

автобуса, в своих клетчатых брючках и кожаной куртке, кого-то ожидающая.

Он извлек еще несколько фотографий. Это были плохие любительские снимки: Лючия в Помпеях, на фоне разрушенной площади, Лючия в порту и опять в Помпеях...

Он перебирал их, разглядывая, затем сразу собрал и спрятал в ящик. Сигареты нашлись.

Раздевался он медленно, словно нехотя. Потом принялся чистить зубы, увидел себя в зеркале над умывальником.

Движения его становились все медленнее, что-то отвлекало его. Он все еще стоял перед зеркалом, задумавшись...

Где-то на заезжем дворе, а быть может, в помещении при харчевне, в маленькой бедной комнате с голыми кирпичными стенами лежал Чужестранец.

Глебов пополоскал рот, подошел к своей койке, сдернул одеяло, стал снимать туфли.

Чужестранец лежал на деревянном топчане, неподвижный, с перевязанной головой, с закрытыми глазами.

Но вот веки его медленно поднялись. Смутным, еще невидящим взглядом он уставился на человека, склонившегося над ним, и услышал женский голос:

— Ага, проснулся. Ну, здравствуй...

Глебов забрался на койку, устроился поудобней, заложил руки за голову и уставился глазами в потолок.

И снова, уже совсем рядом, женский голос сказал:

— Ну, здравствуй.

Лючия в скромной серой тунике стояла над Чужестранцем.

Чужестранец медленно, с усилием поднял руку и потянулся к ее лицу.

— Ну-ну! Лежи, не двигайся!— сказала она и, взяв его руку, водворила на место.— Ну что? Что ты хочешь?— Она приникла ухом к его губам и наконец расслышала.— Город?.. А что город? Вон луна уже идет на убыль, а он живет себе и не думает погибать, зря только тебе голову проломили...

Она поднялась и отдернула занавеску. Сквозь щель ударил солнечный свет.

— Лючия!— позвал шепотом Чужестранец.

Когда она снова подошла к его ложу, он поймал ее руку и уже держал, не отпуская.

— Ну?— усмехнулась она.— Долго ты будешь меня разглядывать?

Он кивнул утвердительно и еще шире улыбнулся.

— Смотри. Пожалуйста.

Она присела к нему на край постели.

— Что ты за человек? Почему я тебя полюбила, можешь мне объяснить?.. Ну что, что смотришь?— Она засмеялась и закрыла ладонью его глаза.— А у тебя красивые глаза. Тебе это говорили? Много у тебя было женщин?

Чужестранец засмеялся в ответ и совсем было ожил, но вдруг поморщился, почувствовав боль.

— Вот видишь, тебе нельзя смеяться!— сказала она.

И теперь смотрела на него с нежностью, все время чему-то удивляясь.

— Хочешь, я тебя поцелую?

Он кивнул.

Лючия прикоснулась к его губам. Он закрыл глаза.

— Еще?

Он опять ответил кивком. Теперь он хотел обнять ее, но она отвела его руку, водворила на место:

— А ну, лежать смирно!..

Был свободный вечер. Глебов и Кондаков медленно шли вверх по приморской улице.

Им навстречу двигались толпы гуляющих. Девушки приморского города в паралоновых куртках и болоньях, в брючках, в платьях не длиннее того, что приписывала мода, шествовали в обществе моряков, а иногда и сами — по двое, по трое. Редкий мужчина в такой вечер не заглядывался на них и не толкал локтем приятеля...

— Товарищ капитан-лейтенант!

Глебов обернулся.

Молодой человек с модными длинными баками, в коротком плаще, без шапки, отделился от проходившей мимо компании.

— Косицкий?!

— Он самый. Здравия желаю, товарищ капитан-лейтенант! Здравия желаю, товарищ капитан третьего ранга!— Бывший матрос, ныне вольный гражданин Володя Косицкий радостно тряс руки Глебову и Кондакову.— Ох, и рад же я вас видеть! Вот это встреча! Лара, иди сюда.

Оба офицера невольно обернулись и застыли, как перед чудом. Чудо стояло всего в двух шагах — большеглазое, длинноногое, в белых чулочках, с белыми льняными волосами русалки.

— Познакомься! Это мой командир,— с гордостью произнес Косицкий.— А это тоже командир, с нашего крейсера... А это Лара...

Девушка протянула офицерам маленькую мягкую ладошку в ажурной перчатке.

— Ну, как жизнь, товарищ капитан-лейтенант? Крутимся-вертимся? Как ребята?— не умолкал Косицкий.— Я ведь только неделю как приехал, был в Харькове у родных, а потом думаю: нет, лучше сюда. Море все-таки, верно?.. Ну, как живете, Андрей Михайлович? Как там наши все? Федоров, Тищенко?

— Федоров в училище, Тищенко на сверхсрочную остался,— отвечал Глебов, не сводя глаз с Лары.

— Черт полосатый, а говорил, что спишется!.. В Средиземное не идете, не слышно?

— Сегодня — нет.

— Снится оно мне, проклятое,— продолжал Косицкий.— Подумайте, как человек устроен. Ведь надоела же — вот как!— эта морская служба.— Он провел рукой по горлу.— А без нее тоже паршиво, вроде не хватает чего-то!

— А чем ты занимаешься, где ты? В консерваторию не поступил?

— Да нет, товарищ капитан-лейтенант. Вообще-то устроился неплохо. На заводе пока, экспедитором. Работа не пыльная, сто десять. А главное — отношение. Моряк! Сразу тебе всё, пожалуйста!

— А вы местная? Или приехали?— осторожно осведомился Кондаков у Лары.

— Так точно, местная, — ответил за Лару Косицкий и продолжал:— Ну до чего же я рад на вас поглядеть, товарищи! Лара, ох и гонял же он меня! Вот этот вот!— он ткнул пальцем на Глебова.— Я к вам зайду, обязательно. Хочу ребят повидать. Или не пустите?

— Приходи. Скажешь, что ко мне.

— Да я и так пройду!— заверил капитан-лейтенанта Косицкий.

Они попрощались. Офицеры двинулись своей дорогой, но Кондаков все еще оборачивался.

— Шею свернешь,— сказал Глебов.

Посмотрев друг на друга, они наконец рассмеялись.

— Вот, сукин сын, оторвал!— с восхищением произнес Кондаков.

И уже оба поглядели вслед Косицкому и его белокурой спутнице.

— Да! Лихой парень!— сказал Глебов.— Этот не пропадет. Он еще и карьеру сделает, посмотришь!

— Ну и молодец. У нас почему-то, если человек делает карьеру, то об этом говорят не иначе как с презрительной усмешкой. А с каким-нибудь разгильдяем мы можем носиться и терпеть его только потому, что он, видишь ли, бескорыстный разгильдяй. Это же ханжество!

— Вот я, например, бескорыстный разгильдяй,— заявил Глебов.

— Ты бескорыстный, но не разгильдяй, а как тебе сказать... есть такое слово...

— Ясно. Можешь не уточнять.

— Ты человек способный, но не целеустремленный, вот в чем твоя беда,— продолжал Кондаков.— Уж давно мог бы в академии учиться, но в академию ты не идешь, потому что ты, видишь ли, писатель. А писателем ты опять же не становишься, потому что ты моряк. Должна быть у человека какая-то цель?

— Ну, давай-давай.

— У меня все.

— Ну и что ты считаешь — что я должен делать?— спросил Глебов.

— А я не знаю, это у тебя надо спросить.

Но Глебов уже толкал Кондакова в бок:

— Справа по борту!

Навстречу им шествовала яркая блондинка в сопровождении капитана первого ранга. Офицеры дружно откозыряли.

— Вот этот мой Косицкий,— продолжал Глебов,— тоже меня как-то пытал, почему я не становлюсь классиком русской литературы. И вообще, что за радость — всю жизнь пахать море, когда спокойно можно жить на суше за те же деньги!

— И что ты ему сказал?

— Скомандовал «кругом». А что ему мог сказать? Как ему это объяснишь? Вообще с точки зрения здравого смысла многие вещи не поддаются объяснению...

Кондаков смотрел на него с любопытством.

— Ты вот попробуй объясни,— продолжал Глебов.— Человек, допустим, может жить в Сочи, жрать круглый год персики, а едет к черту на рога, на Север, за Полярный круг, и ты его оттуда не выманишь ни за какие коврижки... Ну что это, по-твоему? Только длинный рубль? Не обязательно. Патриотизм? Но можно быть вполне патриотом у себя в двухкомнатной квартире, пожалуйста, и чтобы пол под тобой не ходил ходуном. Однако же мы с тобой живем на корабле. Почему?..— Он смотрел вопросительно.— Я вот не собираюсь быть ни адмиралом, ни классиком. Меня устраивает моя жизнь, может так быть?

— Только никому не рассказывай. Скажут — пижонство.

— А я только тебе, поскольку ты у нас мастер хранить тайны!— засмеялся Глебов.— Вот видишь, кто может определить, что для другого хорошо, а что плохо. Надо быть самим собой, вот и все. Чтобы не было разлада в душе... Вот Ленин, наверное, был счастливый человек, хотя жизнь у него, как ты понимаешь, была не из легких...

Пошли молча.

Вдруг Глебов остановился:

— Какое сегодня число?

— Одиннадцатое. Она работает по четным,— сказал Кондаков насмешливо.— Слушай, зайдем лучше ко мне! Валя накормит нас чем-нибудь домашним! Пошли?

— Да нет, поздно уж, в другой раз,— сказал Андрей.

Уже попрощавшись, обернулся.

— Привет передай!

И зашагал вниз по улице.

Теперь он шел, не оглядываясь, ничего вокруг не замечая, механически козыряя встречным военным...

Чужестранец, все еще с перевязанной головой, сидел на постели и с аппетитом ел мясо. Миска лежала у него на коленях, он только что взял оттуда пальцами очередной кусок. Вилок в древнем Риме не было.

Лючия сидела напротив, не сводя с него глаз.

Впрочем, на сей раз это была не Лючия.

Перед Чужестранцем в костюме Лючии, в скромной серой тунике, сидела Лара, подружка Косицкого. Белые русалочьи волосы спадали ей на плечи, большие серые глаза смотрели на Чужестранца ласково и вдруг удивились:

— Ты что? Почему не ешь?

— Когда ты вот так сидишь, я не могу есть. Мне все время хочется на тебя смотреть,— сказал Чужестранец.

— Смотри!— разрешила Лара и приняла красивую надменную позу.— Как мне лучше сесть? Так?— И она повернулась к нему профилем.— Нет, лучше я встану!

И она встала и прошлась по комнате, чуть подпрыгивая и поводя плечами...

Андрей продолжал свой путь. Он шел один и смеялся. Кто-то из прохожих оглянулся на него; шедший навстречу мичман козырнул с удивленным видом. Андрей ответил, даже не изменив выражения лица. Он шел и смеялся.

И снова на деревянном топчане с миской на коленях сидел Чужестранец. Он говорил:

— Когда ты вот так сидишь, я не могу есть. Мне все время хочется на тебя смотреть...

И Лючия, теперь уже настоящая Лючия, улыбалась ему и не сводила с него глаз.

Наконец она поднялась:

— Я сяду так, чтобы ты меня не видел.

И устроилась позади него на постели.

— Ешь, пожалуйста.

Теперь она была совсем близко и касалась рукой его шеи, потом поцеловала его в затылок. Он замер и вдруг повернулся резким движением. Обнял, опрокинул ее головой на подушку.

Он целовал ее страстно, то приникая к ее лицу, то заглядывая в глаза.

— Я люблю тебя, слышишь! Я люблю тебя!

Наконец она вырвалась, вскочила и убежала от него в другой конец комнаты. Здесь она опустилась на сиденье, приняв самую смиренную позу, всем своим видом показывая, что не намерена отвлекать его от еды.

Он взялся за миску.

И снова почувствовал на себе ее внимательный взгляд.

— Как ты жил без меня столько лет?— вдруг спросила она.

— Не знаю... А ты?

— Плохо,— сказала она.— Мне плохо жилось без тебя.

— А я ведь знал, что тебя встречу,— сказал он серьезно.— Все только думал: когда же? Не может быть, чтоб я ее не встретил!

— Врешь ты все. Разве так бывает?

— Конечно!

Она смотрела на него влюбленно.

— Ну вот, ты опять не ешь.

— Хорошо, буду... А ты мне рассказывай. Рассказывай мне про себя.

— Что рассказывать?

— Все. Как ты жила. Где. Почему ты в этом городе...

— А зачем это тебе?— спросила она, помолчав.

— Я все хочу знать. О чем ты думаешь. Что у тебя на душе. Все-все.

— Не надо,— сказала она устало.— Зачем тебе моя душа? Там ничего нет.

— Это неправда!

— Правда.

— Зачем ты говоришь неправду? Ведь ты же любишь меня. Скажи!

— Не знаю.

— А ну иди ко мне! Посмотри мне в глаза сейчас же!— потребовал он.

И вдруг насторожился. С улицы доносился шум: крики, топот.

— Что это?

— Не знаю. Тут вечно какой-нибудь шум. Помпеи!..

Распахнулась дверь. В комнату вошла испуганная женщина. Чужестранец повернулся к ней.

— Кто это кричал? Что там происходит?

Но Лючия за его спиной уже делала женщине отчаянные знаки. Та растерянно удалилась и закрыла за собой дверь.

— Зачем она приходила?

— Жена хозяина. Хочет получить деньги. Ничего, подождет.

Он смотрел подозрительно.

— Ты что-то от меня скрываешь.

— Нет, клянусь тебе.— Она присела к нему на ложе, как раньше.— Ну, расскажи мне, расскажи. Как ты понесешь меня на свой корабль. Ты так хорошо рассказывал.

Взгляд ее был ясен, никакой тревоги. Она сидела перед ним в покорном ожидании.

— Я понесу тебя на руках,— сказал Чужестранец.

— Я люблю твои руки. У тебя красивые руки. — И она опустилась перед ним и стала целовать его руку, а он задумчиво гладил ее волосы. — А когда я тебе надоем,— вдруг сказала она, подняв голову,— ты прогонишь меня?

— Нет.

— Поклянись.

— Клянусь.

— Милый мой, любимый,— шептала она и снова прижималась губами к его руке, и наконец он поднял ее и совсем близко увидел ее глаза, полные слез...

И услышал:

— Команде приготовиться к построению по большому сбору!

Было около восьми утра, время подъема флага. По палубам в сторону юта, к месту построения, двигались потоки людей — матросы в новеньких, первого срока бушлатах, мич-

маны, офицеры, покинувшие каюты или вернувшиеся к этому часу с берега. Кондаков искал глазами Глебова.

Не найдя его, он двинулся в противоположную сторону, к каютам. Они встретились у тамбура, нос к носу.

— А я за тобой!

— Привет!— сказал Глебов.

— Привет. Думаю, может, проспал?

— Как видишь, нет.

— Опять всю ночь сидел?

— Сидел.

— Ну и как?

— Не знаю. Страшно перечесть,— вдруг улыбнулся Глебов.— Слушай.— Он взял Кондакова за локоть.— Вот какая ситуация: стали, понимаешь, преследовать всех, кто говорит об извержении. Уже сколько-то человек бросили в тюрьму. В городе беспорядки. Эти люди, по сути дела, пострадали из-за него, из-за Чужестранца...

— Ну?

— Его всюду ищут,— торопливо продолжал Глебов.— Ну и вот, как по-твоему — как он должен поступить? Пойти и взять все на себя? Или чтоб его схватили?

— Погоди, я что-то не очень понимаю. Кто кого должен схватить?— спросил Кондаков.

Запел горн. Играли «большой сбор». На юте в две шеренги строилась команда.

Кондаков и Глебов стояли рядом в строю.

— Пусть лучше сам пойдет,— шепотом, не двигаясь, предложил Кондаков.

— Думаешь?— точно так же, не поворачивая головы, отвечал Глебов.

— Конечно. Уж если ты делаешь его таким благородным...

В этот момент на юте раздалось:

— На флаг и гюйс — смирно!

И снова запела труба.

Офицеры, приложив руки к козырьку, отдавали честь флагу.

Синий с белым, с красной звездой и серпом и молотом военно-морской флаг Родины взвился на кормовом штоке.

Лючия стучала кулаком в глухую, окованную железом дверь.

— Откройте! Откройте!

Дверь молчала. Лючия принялась колотить в нее обеими руками

Наконец ее услышали. Дверь приоткрылась.

— Что стучишь, чего тебе надо?— спросил, высунувшись, человек в каске — солдат.

— Пустите меня!— крикнула Лючия и бросилась к солдату, словно боясь, что дверь сейчас же закроется.— Пустите! Здесь мой муж!

Дверь закрылась, затем сразу распахнулась — уже во всю ширину. Рядом с солдатом стоял его начальник — центурион.

— Ну что тебе?— спросил он, оглядывая ее с ног до головы.— Какой еще муж? Где?

— Он здесь, вы его схватили!

— Это что, чужестранец, что ли? Никто его не хватал, он сам пришел. Он беседует с правителем.

— Врете! Пустите меня к нему.

— Тихо!— рассердился центурион.— Тут не шумят! Хочешь взглянуть на него? Идем!

Они вошли в атрий. Вокруг бассейна, вдоль стен, среди статуй сидели, ожидая приема, люди в тогах. Они с любопытством смотрели вслед незнакомой, бедно одетой женщине.

Центурион с Лючией поднялись по лестнице, оказались в полутемном коридоре, перед окном, завешенным тяжелой тканью. Центурион осторожно отодвинул край занавески.

То, что увидела Лючия, было странным и неожиданным. Внизу при ярком свете, в просторной, богато убранной столовой-триклинии за мраморным столом, уставленным яствами, обедали двое. Поодаль у стен стояли с подносами слуги. Один из обедавших, мужчина средних лет, полулежал на подушках. Другой сидел, чуть согнувшись, подперев голову рукой. Это был Чужестранец. Он обедал с правителем Помпей.

Центурион задернул занавеску.

— Ну что? Видела? Твой муженек сегодня неплохо пообедает, можешь не сомневаться. Пошли!

Он взял ее за руку. Еще не пришедшая в себя от удивления, Лючия покорно следовала за ним.

На лестнице она вдруг остановилась и отдернула руку:

— Я никуда не уйду!

И уселась на ступеньке.

— В наших скульптурах, возможно, нет той божественности, что у греков,— говорил, откинувшись на ложе, правитель Помпей,— зато есть настоящее сходство, и человек похож на человека...

— Меня удивило другое,— отвечал Чужестранец.— Почему-то каждый из вас считает своим долгом увековечить себя в мраморе.

— Ну и что же? Обычное человеческое тщеславие!— Правитель смотрел на гостя с тонкой улыбкой.— Скажу тебе честно, мне как раз нравится в римлянах это свойство души. Про нас говорят, что мы богаты, заносчивы, горды, но никто не скажет, что мы мелочны и суетливы!..— Он отхлебнул из чаши.— Возьми меня. Ты думаешь, я получаю хоть сестерцию за свой пост? Ошибаешься! Одни расходы! Ты знаешь, сколько стоили мне эти выборы? Гладиаторские игры, подарки, угощения. Кормить ежедневно по сорок-пятьдесят человек!

— Но это запрещено вашими законами,— заметил Чужестранец.

— Конечно,— сразу согласился правитель.— Ты ешь! Попробуй вот с этим соусом. Это наш знаменитый гарум, он принес славу Помпеям... Попробуй!

— Я удивлен таким приемом,— признался Чужестранец.— Я пришел требовать свободы для людей, которых ты посадил за решетку. Ты бросил их в тюрьму вместо меня. Так вот он я!

Хозяин, откинувшись на ложе, смотрел на гостя с загадочным видом.

— Встречал ли ты на своем веку правителей, которые умеют быть благодарными?— Он выдержал паузу.— Вот перед тобой один из них!— И показал на себя.— Ты шел сюда с мрачными мыслями о тюрьме, не так ли? А тебе не приходило в голову, что ты можешь уйти отсюда с венком на голове, как триумфатор?

— Вот как! Чем же я заслужил такую честь?

— Ты оказал мне важную услугу. Еще две недели назад я был скромным кандидатом в дуумвиры, без особых надежд. Ты сделал меня правителем Помпей!

— Я?!

— Да, ты!

— Каким образом?— недоумевал Чужестранец.

— Ты принес известие, что городу грозит гибель. Согласись, надо быть никудышным политиком, чтобы этим не воспользоваться! Пока мои соперники приносили жертвы богам и ликвидировали свое имущество, я уже выступал на Форуме с обещанием спасти Помпеи!

— Ловко!

— Твои последователи, надо отдать им должное, неплохо поработали на меня! Чем больше они сеяли панику, тем больше я получал голосов!

— И в благодарность за это ты их бросил в тюрьму?

— Ну, это уже другой вопрос. Это делали два разных человека. Первый был только скромный кандидат, а второй — правитель Помпей. Понимаешь разницу?

— Кажется, начинаю понимать,— сказал Чужестранец.

— Не может же вечно продолжаться паника. Когда-нибудь в городе должен быть и порядок.

— Но ты сознаешь, что город в опасности?

— Предположим.

— И ты не собираешься сказать об этом людям?

— А ты когда-нибудь управлял людьми? Ты уверен, что люди знают, что им на пользу и что во вред? Если бы они это знали, им не нужны были бы мы, правители. Ведь они выбрали меня именно для того, чтобы освободить себя от всякой ответственности и взвалить ее на меня.

— Но ты обещал их спасти!

— А думаешь, это так просто? Да знаешь ли ты, что с тех пор, как ты распустил эти слухи, город стал неуправляем! Виноградники брошены, стада остались без присмотра. Я

каждый день слышу угрозы от людей, которые терпят миллионные убытки. Они давно сбежали, кто в Геную, кто в Неаполь, а ко мне подсылают своих агентов. Это же Рим, дорогой мой!.. Здесь убить правителя ничего не стоит. Ты можешь назвать мне хоть одного императора, который умер своей смертью? Цезаря убили в сенате, Тиберия задушили подушкой в собственной спальне, Клавдию дали яд...

— Зачем же ты тогда брался за это?

Правитель развел руками.

— Можешь мне посочувствовать. Человеческая слабость. Жажда власти...

— Я не понимаю, я ничего не понимаю... Что здесь у вас происходит?— сказал с силой Чужестранец.— Может быть, это и есть конец света? Когда уже все потеряло свой смысл! Жизнь человека, честное слово, совесть! Все потеряно, ничего не дорого, а желторотые юнцы с вожделением кричат о гибели мира! Как вы тут еще живы!— воскликнул он.

— Как видишь,— отвечал с улыбкой правитель.— И учти: люди, которые хотят все уничтожить, если вдобавок они молоды, это еще не самая большая опасность. Пусть себе бьют копытами, не будем им мешать. Бойся другого. Бойся осторожных! Это сказал еще Цезарь, а я бы добавил: остерегайся разумных! Эти люди, которых я упрятал за решетку, те вели себя поумней. Они знали, чего хотят.

— Я готов идти за ними!— сказал Чужестранец.

Глебов быстро шел по узкому корабельному коридору, мимо чужих кают, мимо матросов, попадавшихся ему навстречу и уступавших дорогу. С кем-то он рассеянно поздоровался, на кого-то посмотрел отсутствующим взглядом. В кают-компании начался ужин. Глебов прошел на свое место. Минуту спустя он уже склонился над тарелкой.

За столом шел обычный малозначительный разговор. Глебов сосредоточенно ел, не вступая в беседу.

Чья-то рука протянулась перед ним к тарелке с хлебом. Он невольно задержал на ней взгляд. Это была голая холеная рука с перстнями на пальцах.

Он поднял глаза.

Перед ним во всю длину стола, по обе стороны, сидели неизвестные люди в тогах. Они молча ужинали. В кают-компании стояла странная тишина.

И вдруг Глебов услышал свое имя.

— Андрей! Андрей Михайлович!— тихо и настойчиво, словно издалека, повторял чей-то голос. И уже ближе, громче:— Слышишь, Андрей?

Тогда он снова поднял голову и увидел, что сидит в обществе товарищей по службе, и один из них, капитан-лейтенант Краснов, тщетно окликает его.

— Ты что, не слышишь?— удивился Краснов.— Я спрашиваю: ты собираешься сегодня на почту?

— Да нет, вряд ли,— отозвался наконец Андрей.

— Кто пойдет на почту?— спрашивал Краснов.— Посмотрите, есть ли что для меня...

Андрей быстро закончил ужин и поднялся сразу вслед за командиром.

— Я готов идти за ними,— сказал Чужестранец.

— Зачем?— удивился правитель.— От тебя этого никто не требует! Мы проводим тебя с почетом, как друга. Мы поставим твою статую на форуме! Ты принес нам эту грозную весть, мы смогли вовремя обратиться к богам, и боги успокоили Везувий.— Он смотрел пристально.— Ты понял меня? Я думаю, эта версия устроит нас обоих.

— Нет!— сказал Чужестранец.

— Что означает твое «нет»?— поморщился правитель.— Вот видишь, как плохо быть демократом. Будь на моем месте какой-нибудь мрачный тиран, уж ему-то ты не посмел бы сказать «нет»!

— Разве тебе не приходилось встречать людей, которые говорили «нет» тирану?

— Ну и что они на этом выгадали? Благодарность потомков?.. Нет, друг мой, человечеству не нужны твои герои. Они только обременяют его совесть. Неужели ты этого еще не понял?..

Глава четвертая

Молодой человек лет тридцати, в белой сорочке, со слегка спущенным галстуком сидел за маленьким столиком, откинувшись на спинку стула, где висел его пиджак, и читал вслух рукопись.

Перед ним в несколько рядов, полукругом, сидели люди разного возраста. За их спинами открывалось просторное, вытянутое в длину помещение с большими окнами по одну сторону и несколькими дверями по другую. Фотографии и афиши вдоль стен дорисовывали картину. Итак, это был театр, фойе театра — в тот дневной будничный час, когда оно служит для репетиций, собраний и читок.

— «Посмотрите вокруг, граждане Помпей!..— читал с выражением режиссер.—Сегодня ваш город еще существует. Его откопают через две тысячи лет. Его найдут застигнутым врасплох, покинутым и застывшим под слоем камня и пепла... Может быть, люди удивятся, что в Помпеях погибло всего две тысячи человек, а остальные спаслись. Это потому, что я, Лючия, жена Чужестранца, выйду сейчас на Форум и скажу все то, что не успел сказать он... Благоразумные, не удерживайте меня от этого шага. Отважные, помогите мне его совершить!.. Ого, сколько народу! Вся площадь!.. Слушай же, слушай меня, народ Помпей!..» На сцене постепенно меркнет свет. Возникает силуэт Везувия. Яркая вспышка в последний раз освещает лицо Лючии... Занавес...

Режиссер поднял глаза на сидящих и захлопнул рукопись. В фойе сдержанно зааплодировали.

Все это время Андрей сидел рядом со столиком, сбоку, весь на виду у аудитории, в принужденной позе человека, которому не на что опереться и некуда девать руки. Время от времени он решался поднять глаза, и тогда взгляд его осторожно задерживался то на одном, то на другом лице сидящих в фойе.

Это были разные лица.

Молоденькая актриса сидела, опершись на спинку стула впереди, и слушала с напряженным интересом.

Еще одна актриса, немолодая блондинка, опустила глаза, руки ее слегка двигались. Она занималась вязаньем.

Пожилой полный мужчина смотрел в окно.

На лице молодого человека, сидевшего рядом с ним, выражалось любопытство. К нему наклонилась женщина в шляпке, он выслушал ее и закивал в ответ.

При всем желании здесь трудно было найти хоть одно лицо, которое чем-нибудь напоминало бы Лючию, или Чужестранца, или даже Пансу, какими их представлял себе Глебов. Буднично одетые, слегка озабоченные, слегка усталые люди делали свою привычную работу — выслушали, вежливо поаплодировали и ждали разрешения разойтись.

— Вы что-то хотели спросить, Алексей Иванович?— сказал режиссер, обращаясь к кому-то из сидящих.

— С вашего разрешения...— Высокий, представительного вида актер отодвинул впереди сидящего.— Вопрос к автору. Там у вас этот правитель... Мне нравится этот образ. Но почему он все-таки засадил Чужестранца за решетку? Это не очень ясно.

— А вот как следует понимать,— спросил полный актер,— пьеса историческая или имеется в виду сегодняшний день?

— Ну, Николай Максимович,— отвечал режиссер,— я бы так вообще не ставил вопрос. Пьеса современна своими мыслями...

— Это ясно,— сказал Николай Максимович.— Но ваши Помпеи, насколько я понимаю,— это современный мир, так?

— Допустим,— сказал Глебов.

— Италия, вероятно?

— Почему Италия?

— Ну, Италия, Америка, в общем, современный Запад, я правильно понял?

— В общем, да.

— Но что же получается? Извержение Везувия неизбежно, так? Предотвратить его нет возможности...

— Ну-ну?

— Что же касается ядерной войны, то ее мы с вами, надеюсь, не допустим, товарищ автор?

— Надеюсь,— сказал Глебов.— Но при чем тут ядерная война?

— Но Везувий у вас — это атомная бомба?

— Почему? — возразил Глебов. — Зачем такие прямые аналогии! Везувий — это не обязательно бомба. Почему именно бомба? Это может быть что угодно. Фашизм, фашистские перевороты. Шестой флот в Средиземном... То, что несет угрозу для человечества!..— Он взглянул вопросительно на режиссера, на Николая Максимовича.— И тут важно другое. Как сами люди относятся к этой опасности. Разные люди!.. Если бы это уже не было сказано до меня, я бы сказал здесь: люди, будьте бдительны!..

— А я так и понял,— сказал молодой актер.— Здесь автор как бы пытается дать портреты спльных мира сего, правильно? — И еще несколько человек, в том числе все тот же Николай Максимович, готовы были продолжать дискуссию, но режиссер поднял обе руки, как бы защищаясь:

— Все, товарищи. Мы к этому еще вернемся. Все. Спасибо!

И энергично подхватил под руку Глебова. Зашагал с ним по фойе.

— Вы знаете, что я подумал? Может, имеет смысл оставить его в живых? Мы стали бояться счастливых концов, почему?..

Еще один человек, шедший им навстречу,— грузный, бритоголовый, с одышкой — остановился и сказал:

— О! Очень приятно! Дайте поглядеть на живого автора!

— Наш директор, — сказал режиссер.

— Прочел вашу пьесу,— сразу, без перехода продолжал директор.— Знаете, не могу сказать, что пришел в восторг. Первый век... Что мы с вами знаем про первый век! На зрителя вам совсем наплевать, товарищи авторы!

— Борис Яковлевич!— сказал режиссер.

— Что Борис Яковлевич? Современную пьесу мне давайте! Вот вы морской офицер, почему вы не пишете о флоте? Все норовите в тоги наших актеров одеть! Где я вам сошью эти тоги?.. Володя, вы мне нужны!— и директор бесцеремонно увел режиссера.

Андрей остался в фойе один.

Он пошел вдоль стены, разглядывая фотографии актеров.

И опять на него смотрели разные лица.

Некоторые из них он узнавал. Вот улыбалась ему инженю — та, что сидела впереди. Вот, глядя куда-то вдаль, показывал свой профиль полный актер. Вот улыбалась молоденькая актриса... Перед ее портретом Андрей задержался — впрочем, тоже ненадолго...

В фойе появились полотеры.

Ночью грузили ракеты.

Две крытые машины под охраной матросов с автоматами стояли у стенки, вплотную к борту корабля. На палубе бережно принимали груз. Серебристая сигара, поднятая краном, совершала путь в воздухе от кузова машины к приемнику, установленному на палубе. Здесь командовал Глебов. Командир корабля стоял рядом, наблюдая за погрузкой.

Все это совершалось в тишине, почти без слов, с негромкими сдержанными репликами, и в самом этом зрелище — ночь, корабль, молчаливая цепь охраны вокруг машины, медленно плывущее тело ракеты — было что-то таинственное.

— Разведка мне доносит,— вдруг сказал командир,— что мои офицеры преуспевают в области искусства.— И посмотрел на Глебова.

Глебов засмеялся.

— Что же не предупредил? Я бы тебя — под домашний арест. Бумагу, карандаш. Говорят, Максима Горького в молодости вот так заперли — и стал писатель... Когда премьера?

— До премьеры еще далеко, еще успеем сходить в Средиземное,— отвечал Глебов.

— Что ж ты, чудак, про флот не напишешь? Написал бы, понимаешь, о моряках, чем мы тебе не подходим?

— Сюжет нужен, Леонид Васильевич! — улыбался Глебов.

— Сюжет!..Ты возьми любого нашего человека, чем тебе не сюжет! Не обязательно же выдумывать. Возьми нормального офицера, который служит верой и правдой, сам из морской семьи, вот как ты. А что?

— Ну и что с ним происходит?

— А тебе обязательно какое-то ЧП нужно?

— Желательно.

— Нет уж, знаешь, брат, к черту эти ЧП,— усмехнулся командир.— У нас потом из-за этих ЧП головы летят...

Посмеялись.

Серебристое тело ракеты плыло над палубой...

В театре шли репетиции.

Посреди фойе за длинным столом, составленным из буфетных столиков, расположились с тетрадками актеры. Еще на лестнице, поднимаясь, Андрей услышал их голоса:

— Что тут происходит? Эй, хозяин!

— Что тебе надо? Я хозяин. Доедай свою кашу и убирайся.

— С каких это пор ты здесь хозяин?

— С сегодняшнего дня! Я купил этот дом у Пансы, ясно?

Режиссер взмахом руки приветствовал Глебова, показал ему на свободный стул.

— Послушай-ка, что с ним случилось, с Пансой?— спросил парень в толстом свитере, молодой актер.— Он продает все свои дома.

— Говорят, он переезжает в Рим,— прочитал по рукописи режиссер.— Это чья реплика? Сергей Николаевич!

— Да, да!— отозвался Сергей Николаевич и повторил:— Говорят, он переезжает в Рим.

— Эй, придержи язык! Много болтаешь!— сказал актер, сидевший на другом конце стола.

Режиссер поднял руку.

— Ладно. Дальше. Кусок с Чужестранцем. Где Веселовский?

— Вы его отпустили,— напомнила девушка-помреж.— У него запись на радио.

— Я его отпустил до двенадцати.

— Сейчас без четверти.

— Хорошо,— сказал режиссер.— Давайте с выхода компании. Все на месте? Так, Лючия! Где Лючия?

— Лючия!— громко позвала девушка.— Нина Сергеевна!

Глебов замер в ожидании.

На зов откликнулась женщина лет тридцати пяти — сорока, с крашеными рыжеватыми волосами, с поблекшим, хотя и красивым еще лицом, обильно украшенным косметикой. Она появилась откуда-то из соседней комнаты и сказала торопливо:

— Да-да, я здесь.

— Пожалуйста, с вашего выхода,— сказал режиссер.

— Сейчас, минуточку, Владимир Александрович.— И актриса сняла со стула хозяйственную сумку, что-то в ней ища...

И вот это была Лючия! Глебов смотрел на нее с жадным любопытством, пытаясь уловить сходство между своей Лючией и этой совершенно чужой женщиной, что сейчас озабоченно и суетливо копалась в своей обширной сумке.

— Черт его знает! Куда они подевались!— пожаловалась она вслух.— Мальчики, тут листочки были, никто не видел? Давай, Люсенька, какие там у меня слова?

— О боги, это же мой Чужестранец!— подсказала девушка-помреж.— Вот возьмите отсюда.— И протянула актрисе рукопись.

— О боги! Это же мой Чужестранец!— прочла вслух актриса.— Что с тобой? В какую историю ты влип?

— Я хотел тебя увидеть, я искал тебя,— прочел режиссер.

— Искал? Меня? Зачем? Уж не рассчитываешь ли ты вернуть меня обратно?— произнесла актриса, выказывая легкое удивление.

— Алеша!— скомандовал режиссер.

— Что за человек?— произнес Алеша.

— Да так, приезжий. Ходит по городу и предсказывает конец света,— прочла актриса и подняла взгляд на режиссера.— Это что, она у нас тут такая циничная? Этот человек все-таки подарил ей свободу...

— Да-да,— подтвердил режиссер.

— Понятно. О женщины!— комично ужаснулась актриса и продолжала:— Да так, приезжий. Ходит по городу и предсказывает конец света.

— Пожалуйста, дальше. Алеша!— сказал режиссер, поднимаясь.— Продолжайте.

Он обнял за плечо Глебова и повел его с собой в глубь фойе.

— Владимир Александрович,— мрачно остановил его Глебов.— Лючию будет играть эта актриса?

— Да.

— Но, насколько я понимаю, она не совсем уже молода. Лючия — хрупкая, тонкая, почти девочка.

— Ну почему — почти девочка?— возразил режиссер.— Из роли это не вытекает... Мы с вами в театре, Андрей Михайлович! Седой Росси играл Ромео без парика, и публика умирала от восторга. К тому же у меня нет молодой героини на эту роль. Как говорится, чем богаты...— и режиссер выразительно развел руками.

— Володя!— окликнула его Нина Сергеевна.— Вы будете со мной репетировать или я могу уйти?

— Нет-нет!— сказал режиссер.— Сейчас пройдем эту сцену, как раз подъедет Веселовский. И пожалуйста, товарищи, знайте текст, я вас очень прошу...— Он направился к столу, оставив Глебова одного.

За столом все еще читали по тетрадкам сцену в харчевне. Из зрительного зала в фойе и из фойе в зал то и дело входили и выходили люди. Вокруг шла какая-то жизнь, к которой Андрей не имел никакого отношения и в которой уже ничего не мог изменить. Он постоял молча и прошел в зал.

Здесь было пусто и полутемно. На сцене ставили декорацию — интерьер какого-то не то барского, не то купеческого дома. «Хорош»,— кричал кому-то рабочий сцены. Двое других вносили кресла.

— Это у нас сегодня «Волки и овцы»,— услышал Андрей.— Пойдемте, я как раз вас ищу.— Худенькая брюнетка взяла его за локоть.— Давайте познакомимся. Римма Михайловна. Я заведую литературной частью. С вами говорил Володя по поводу харчевни?..

...Теперь Глебов сидел в маленьком театральном буфете за кулисами, в обществе режиссера и Риммы Михайловны.

— Так вот, по поводу харчевни,— говорила Римма Михайловна, управляясь с сардельками.— Сцена мне нравится. Но не получается ли так, что ваш герой абсолютно одинок среди этих людей.

— Но это же в основном рабы,— заметил режиссер.

— Во-первых, там не только рабы. И потом — почему вы такого мнения о рабах? Рабство — это понятие социальное, а не нравственное. Восстание Спартака — это тоже рабы!

— Ну и что, вы хотите, чтоб они у нас восстали?— устало спросил режиссер.

— Хотя бы, чтобы кто-нибудь заступился за него! Смотрите, у вас ведь все — либо трусы, либо злодеи.

— Почему все? Мы не говорим, что все,— сказал режиссер.

— Но вы показываете только таких!

— Мы показываем только таких,— сказал режиссер, сделав ударение на «показываем».— Но это не значит, что все такие. Ведь пьеса же не Ноев ковчег, там не обязательно — каждой твари по паре, правда? Мы показываем людей, которые олицетворяют собою зло.

— А добро?

— А добро — это наш герой.

— Один?

— А вам нужно сколько?

Римма Михайловна махнула рукой:

— Вас, Володенька, не переспоришь, вы же в этом деле чемпион!..

Андрей рассеянно слушал этот спор. Внимание его было приковано все к той же актрисе. Будущая Лючия сидела за дальним столиком, пила чай, с кем-то разговаривала и громко смеялась.

Появился незнакомый актер.

— Владимир Александрович, — обратился он к режиссеру, прижав руку к груди,— не велите казнить, велите миловать!.. — Подошел к Глебову, представился скромно:— Веселовский.

Андрей привстал, протягивая руку:

— Глебов.

Перед ним стоял, приветливо улыбаясь, высокий, статный, на голову выше него, отменно здоровый мужчина в расцвете лет. Отныне он должен был стать Чужестранцем.

— Катюша, чего-нибудь там быстренько, я успею?— сказал он, подойдя к стойке.

А спор между тем продолжался. Володя отражал атаки Риммы Михайловны.

— А по-моему, это как раз здорово, что он

один! Это, если хотите знать, достоинство пьесы. Один! Как Гамлет! Как Галилей! Надо победить в себе труса, обывателя, надо поднять себя до подвига, правильно? Это же и есть нравственная проблема, ведь об этом же пьеса, так я понимаю?

— Ну, в общем, так,— не совсем уверенно отвечал Глебов.

— И я бы даже сделал их там, в этой харчевне, всех на одно лицо! Это же не историческая пьеса, а притча! Надел бы им одинаковые маски, а что? — и Володя азартно посмотрел на Римму Михайловну и на Глебова.

— Ну и как вы это объясните зрителям? — сказала Римма Михайловна.— Тем, которые пишут потом возмущенные письма...

— А я не для них ставлю спектакль! — отпарировал Володя.

Вошла помреж Люся.

— Владимир Александрович, все готово.

— Иду,— сказал Володя и залпом допил свой чай.— Я ставлю как раз для тех, которые не пишут писем!

И стремительно вышел, позвав с собой Веселовского.

— Талантливый парень, но прямо беда с ним! — восхищенно пожаловалась Римма Михайловна.— Послушайте, Глебов,— продолжала она, как бы осененная новой, счастливой мыслью.— А почему бы вам не написать для нас пьесу о флоте?..

...В зрительном зале было по-прежнему темно, горела лишь лампочка на столе у режиссера. На сцене, в декорациях «Волков и овец», репетировалась сцена Лючии с раненым Чужестранцем. На кушетке, свесив ноги, лежал Веселовский. Нина Сергеевна Никулина стояла над ним, чуть наклонясь вперед.

— Что вы там бормочете про себя, я не слышу! — крикнул из зала Володя.

— Я говорю свой текст,— сообщила Нина Сергеевна.

— Я бы хотел его услышать.

— Пожалуйста... «Ну? Долго ты меня будешь разглядывать?» — произнесла Нина Сергеевна.

— Ну-ну? — сказал Володя.

— Я здесь улыбаюсь,— сообщил Веселовский.

— Ну смотри. Пожалуйста,— продолжала актриса.

— Но вам же так неудобно смотреть,— вмешался режиссер.— Сядьте к нему, Нина Сергеевна, сядьте.

— Так меня не видно,— сказал Веселовский.

Нина Сергеевна отсела подальше.

— Смотрите, смотрите подольше, не бойтесь! — крикнул Володя.— Глаза в глаза! Еще! Нина Сергеевна! Смутилась! Закрыла ладонью его глаза! Поднялась!

— Я его спрашиваю: «Много ли у тебя было женщин?»

— Да, конечно. А что вас смущает? Вы ему можете сейчас задавать любые вопросы, говорить с ним о чем угодно, он как ребенок для вас!

— Вот именно. Он еле жив, а я ему задаю вопросы про женщин... Ну давайте.— Нина Сергеевна присела на топчан к Веселовскому.— А между прочим, как его зовут?

— Его зовут Чужестранец.

— Я так и буду его называть? Чужестранец... Ах ты, мой Чужестранец! Чужик ты мой! Можно его называть Чужик? — продолжала под общий смех актриса.

— Ну, хорошо, Нина Сергеевна, хватит!— сказал наконец Володя. — Давайте сначала.— И сам поднялся на сцену.— Попробуйте стать вот здесь, с этой стороны... Вошла, остановилась...

Нина Сергеевна удалилась за кулису и вышла оттуда — осторожно, крадучись.

— Да не бойтесь же, идите нормально! — сказал Володя.— Вы принесли ему пищу. Возьмите что-нибудь... В чем там носили пищу, Андрей Михайлович?

— Не знаю,— ответил из зала Глебов.

— А я продолжаю заниматься этой своей профессией? — спросила, обращаясь в зал, к автору, Нина Сергеевна.

— Конечно, нет,— сказал Глебов.

— А откуда у меня деньги?.. Нет, это для меня очень важно, Володя! Одно дело, если она проститутка...

— Там все написано!— рассердился Володя.

— Да ничего там не написано,— сказала актриса.— Объясните мне: это что у нее, любовь, раскаяние? Только что она у вас была жестокой и циничной. Ну допустим, это я еще могу понять, хотя тоже преувеличено...

— Все преувеличено, правильно,— сказал Володя.— Мы играем пьесу, где все преувеличено!

— Почему преувеличено, Владимир Александрович? — откликнулся из зала Глебов.— Здесь как раз ничего не преувеличено. Ведь это, в общем, несчастное существо, одинокое, потерянное, ожесточившееся... уже без всякой веры во что бы то ни было... Что ж тут преувеличено? — повторил он, поднявшись.— Когда тебе постоянно внушают, что мораль себя изжила, устарела. Любовь, привязанность — все это уже ничего не стоит. Потому что разрушены все связи... Это же целая философия, об этом на Западе написаны тома!

Он остановился и увидел обращенные к нему лица актеров.

— При чем же здесь Помпеи? — спросил Веселовский.

— Помпеи погибли от этого, если хотите знать! Вся Римская империя погибла от этого. От безнравственности, от этой разнузданности, от эгоизма!

— Странно, а я думал, что Помпеи погибли от извержения вулкана, — заметил Веселовский.

— Извержение — это как результат, как возмездие! — воскликнул Андрей, приближаясь к сцене.

— Ну это, простите, уже мистика,— раздался в зале женский голос, принадлежавший Римме Михайловне.

— Почему мистика? — сказал Андрей.— Какая ж тут мистика? Может быть, я неясно говорю...

Актеры все еще стояли молча — и на сцене и в зале.

— Нет, говорите вы как раз ясно,— сказала Нина Сергеевна, — но я еще не очень понимаю, как это все сыграть.

— А сыграть — не знаю, может, это трудно... Может, вообще невозможно.— Он поднял глаза на Нину Сергеевну.— Вы меня простите, но мне кажется, вы вообще не подходите для этой роли...

Все кругом замерло. Актеры еще стояли, обратив к нему лица. Нина Сергеевна побледнела.

— Вы извините, я вас, наверно, только путаю,— растерянно проговорил Андрей.

И сел.

Потом встал.

— Я лучше уйду.

И быстро, не оборачиваясь, пошел к выходу.

Был поздний час. В ресторане, уже наполовину пустом, досиживали последние посетители. Андрей устроился за свободным столиком, с не убранной еще посудой — остатками чужого пиршества.

Он сидел, устало обхватив голову руками. В зале погасили верхний свет. На эстраде буднично складывали свои трубы и скрипки музыканты.

Официантка Аллочка подошла к его столику, собрала на поднос посуду, тихо спросила:

— Ты голодный? Принести тебе чего-нибудь.

Он поднял на нее глаза.

— Нет, спасибо.

— Ну посиди.

— Ты долго еще?

— Сейчас вот уберусь...

Аллочка собирала посуду с соседних столиков, время от времени взглядывая на Глебова, наблюдая за ним.

Потом снова оказалась рядом.

— Что-нибудь случилось?

Он поднял на нее глаза.

— Нет.

— Я сейчас,— сказала Аллочка и ушла с подносом.

Глава пятая

Над морем нависло низкое холодное небо, крупные волны перекатывались от горизонта к горизонту, был ноябрь.

Крейсер шел в открытом море. Длинная пенистая дорога тянулась за его кормой.

И снова, как мы уже видели однажды, были совершенно пусты палубы корабля. Обезлюдевший, словно никем не управляемый, крейсер шел по волнам, вращая антеннами локаторов.

И снова где-то в сокровенных глубинах корабля, в помещении с низкими стальными сводами, таинственно мерцали экраны индикаторов, загорались и гасли табло, слышалась напряженная перекличка по радио.

— Пеленг пятнадцать ноль-ноль, скорость цели двадцать один узел...

— Начать проверку.

— Прогрев окончен...

Капитан-лейтенант Глебов стоял над пультом, стиснув в руке микрофон. За пультом сидел матрос-оператор. Под его пальцами щелкали тумблеры, в ответ загорались табло. Вот засветилось одно из них — маленький зеленый квадратик, и в ту же секунду Глебов сказал в микрофон:

— Ракетный комплекс к бою готов!

И сразу услышал в ответ:

— Открыть передние крышки!

— Есть открыть передние крышки!

— Пуск!

— Пуск! — тихо повторил Глебов над самым ухом матроса.

...Так, постепенно в этом сумбуре голосов, в напряжении фигур и лиц, в мерцании и щелкании приборов мы начнем различать смысл происходящего. Стрельбы! Они происходят на флоте не каждый день и не каждый месяц. К ним готовятся, как к экзамену. Все, ради чего месяцами трудились офицеры, все, чему успели они научить своих подчиненных, должно воплотиться сейчас в эти несколько ракетных пусков, каждый из которых обязан быть безукоризненно точным.

Вот почему мы увидим сейчас напряженные, сосредоточенные лица, скупые, точные, отработанные движения. Идет экзамен.

...Глебов не сводил глаз с экрана. Начиналось самое сложное. Далекая невидимая ракета продолжала полет. Светлячок на индикаторе неуклонно полз вверх по экрану.

— Готовься! — тихо сказал Глебов матросу.

Теперь они оба ждали, затаив дыхание. Светлячок медленно полз вверх.

Вот оно наконец! Матрос нажал кнопку. Команда отдана. Команда получена. Над кнопкой загорелось красное табло. Светлячок достиг маленькой светящейся черточки у самого обреза экрана и слился с ней, образовав яркое пятнышко — как бы подобие взрыва! Глебов возбужденно крикнул в микрофон:

— Цель поражена!

— Чего кричишь, вижу! — отозвался из соседнего отсека командир.

...В открытом море за много миль от крейсера, взметнулся в небо столб дыма и огня. Это горела «цель» — макет корабля.

...Наступил черед зенитчиков. Кондаков стиснул в руке микрофон:

— Цель в зоне поражения!

И точно так же прирос к экрану. И не дышал, пока длилась эта томительная секунда.

— Пуск!

...Над кораблем, над морем раздался оглушительный взрыв. Воздушная «цель», настигнутая где-то на невидимой высоте, за облаками, падала вниз, волоча за собой шлейф черного дыма.

Глебов и Кондаков раздевались в каюте. Они устали от напряжения. Разговаривать не хотелось. С трудом сняв с себя верхнюю одежду, даже до конца не раздевшись, Андрей забрался к себе на верхнюю койку, Кондаков повалился на нижнюю.

Некоторое время они лежали молча.

— Свет кто будет гасить? — спросил сверху Андрей.

— Ты,— сказал Кондаков.

— Я вчера гасил.

— Тебе положено, как младшему по званию!

— Гасит тот, кто внизу,— сказал Глебов.

— Это еще почему?

— Флотская традиция.

— Первый раз слышу.

— А вот адмирал Ушаков даже адъютанту своему не доверял гасить свет в каюте. Сам гасил.

— Тогда, брат, не было электричества.

— Тем более...

Оба продолжали лежать, не двигаясь.

— А страшно было вести бой на парусниках, представляешь? — сказал Кондаков.— С этими пушками, ужас!

— Умели! — сказал Глебов.

— Я своим хлопцам обещал, если отстреляем на пятерку — по два дня лишних на берегу.

— Дал слово — держи...

Они затихли и, видимо, наконец заснули. Свет горел.

Стал слышен ровный гул машин, плеск воды за бортом.

Потом раздался хрип в репродукторе, и чей-то голос произнес:

— Боевая тревога!

Резкий длинный звонок, «колокол громкого боя», уже звучал в репродукторе и снаружи, за дверью, во всех помещениях, на всех палубах корабля. На ходу застегиваясь, Глебов выбежал из каюты, Кондаков бежал впереди. Десятки ног уже громыхали по металлу палуб и трапов...

Так прошел ноябрь
Так прошел декабрь.
Шел снег...

Мокрым январским вечером крейсер, закончив долгий поход, швартовался в бухте, на старом месте.

Жены и дети моряков, их родня, девушки, как это заведено с незапамятных времен, стояли в ожидании у причала. Потом, как всегда, кто-то первый заметил «своего» и закричал: «Витя!» — и Витя в черной шинели, с чемоданчиком уже спешил навстречу, отделившись от товарищей.

И, как всегда, нашлась девушка, которая все еще высматривала кого-то в толпе, где уже обнимались и поднимали на руки детей.

И, как обычно, двинулись вверх, группками и поодиночке, те, кого никто не встречал.

Глебов шел в компании таких же, как он, холостяков. Они уже вышли из переулка на освещенную центральную улицу. Все они были в штатском, держали путь в ресторан и оглядывались на встречных девушек.

В городе была зима, в остальном, кажется, ничего не изменилось. На тех же местах светились знакомые витрины, толпился народ у кинотеатра, прогуливались парочки.

У афишной тумбы Глебов задержался, отстав от товарищей.

В течение минуты здесь можно было узнать городские новости. Демонстрировался новый художественный фильм. Выступал известный скрипач. В Доме офицеров гастролировал ансамбль оперетты из Краснодара. Желающие приглашались на лекцию «Кибернетика и общество». В драматическом театре объявлялась очередная премьера — «Испанский священник».

Только по афишам можно было понять, как давно ты здесь не был.

На сводной афише театра, объявлявшей репертуар на декаду, черным по белому значилось: «Чужестранец и Лючия».

Потом — по соседству — «Пигмалион», потом — «Поздняя любовь», потом снова, теми же буквами, черным по белому — «Чужестранец и Лючия».

Андрей посмотрел вслед своим спутникам. Они остановились и ждали.

Потом он взглянул на часы.

И снова — на афишу.

— Андрей! — уже позвали его.

— Идите, братцы, заказывайте, я подойду! — крикнул Андрей.

И быстро зашагал в противоположную сторону.

На лестнице, в фойе, в коридорах — всюду было безлюдно и тихо, из-за дверей зала не доносилось ни звука, казалось, что театр пуст.

Шел спектакль.

Андрей осторожно, пугаясь скрипа собственных шагов, пересек фойе, оказался перед входом в партер. К нему спешила билетерша, но он уже потянул на себя дверь.

Первое, что он увидел, был зрительный зал, наполовину заполненный. Тут и там темнели фигуры людей, блестели в полутьме спинки пустых кресел.

Потом он поднял глаза на сцену.

Он увидел большую, почти до самого верха решетку, мимо которой по просцениуму ходил взад и вперед бородатый человек в тунике, с коротким мечом у пояса. Луч света сопровождал его. Другой луч выхватил из глубины лицо мужчины, в котором Андрей узнал Веселовского. Они находились по разные стороны решетки — Стражник и Чужестранец. Шла финальная сцена спектакля.

Андрей медленно продвигался вперед мимо рядов партера. Кто-то потянул его за рукав, указав на свободное кресло. Оно скрипнуло, когда Андрей садился. На него оглянулись. В это время Чужестранец — Веселовский продолжал свой диалог со Стражником.

— Луну ты отсюда видишь?

— Чего?

— Луну.

— Вижу,— отвечал Стражник.

— Какая она? Полная?

Стражник остановился и поглядел на человека за решеткой.

— Ты тоже слыхал эту историю?

— Слыхал.

— Вот номер-то будет, если нас накроет!— сказал Стражник.— Ты там, я здесь. И не отойдешь... Жену с ребятишками, сказать тебе по секрету, к тетке отправил в деревню, от греха подальше...

— Сколько у тебя детей?

— Четверо, слава Юпитеру.

— А ты знаешь человека, который принес эту весть?

— Приезжий какой-то.

— Вот он перед тобой.

— Ты, что ли?

— Я.

— За это тебя и засадили?

— Да.

— Это вместо спасибо, а? Вот народ! — покачал головой Стражник.

Андрей, не отрываясь, смотрел на сцену.

Вдруг Стражник уставился куда-то в воображаемую даль и спросил решительно:

— Эй, кто там? Стой!

Круг сцены с решеткой медленно повернулся. Откуда-то из глубины появилась женщина в черном.

Андрей замер. Женщина приближалась. Вот лицо ее оказалось в луче света. Стражник узнал ее:

— Это ты опять?

— А ну, ступай отсюда! — отвечала она с грубоватой бесцеремонностью.— Иди, вон там постой...

— И как только тебя сюда пускают! — проворчал Стражник и покорно отошел в сторону.

Это была Лючия. Незнакомая Лючия, которой никогда прежде не видел Глебов. Она приблизилась к решетке.

— Ты меня заждался, любимый, прости...

Она оглянулась на уходящего Стражника и продолжала торопливым шепотом:

— Сейчас за тобой придут. Я говорила с префектом. Он хочет, чтобы ты вместе с ним вышел на Форум и успокоил народ. Он даст нам корабль, мы уедем. Ты слышишь меня?

— Слышу,— приник к решетке Чужестранец.— Любимая моя, как хорошо, что ты здесь!

— Меня не хотели пускать, я еле пробилась. Скоро полнолуние, они поставили солдат у городских ворот, не выпускают никого... Милый мой, любимый, уедем отсюда, сделай все, что они хотят, он поклялся богами, что ты будешь на свободе...

И вдруг в этом звенящем голосе Глебов услышал знакомые нотки. Он напрягся, всматриваясь в лицо актрисы и наконец узнал ее. Перед ним, схватив руками решетку, стояла Нина Сергеевна Никулина — изменившаяся, почти неузнаваемая, молодая и стройная, с похудевшим, измученным лицом.

— Что же я должен сказать на Форуме? — спросил Чужестранец.— Что не будет никакого извержения? Что все это злостные слухи и лживые предсказания?

Лючия — Нина Сергеевна смотрела на него с нежностью.

— Какая разница, что ты им скажешь? Это всего лишь слова. Разве слова имеют вес или цвет, подумай!

— Ты хочешь, чтобы я солгал? Чтобы я их обманул?

— Кого?— спросила она удивленно.— Кого ты здесь обманешь, в этом городе, где все — обман? Ты попробуй, найди сейчас хоть кого-нибудь из этих людей, к которым ты обращался! Где Панса? Где Амплиат? Где Понтий Эмилий? Их давно уже нет, их как ветром сдуло!

— Чем же я буду лучше их, если я это сделаю?

— А зачем тебе быть лучше или хуже, какая разница! — воскликнула она горячо.— Ты будешь со мной. Мы будем всегда вместе.

— И ты сможешь меня любить?

— Да, да, да! Ты еще не знаешь моей любви, ты ее еще не изведал! Мы уедем отсюда, из этого проклятого города. Помнишь, что ты мне обещал? Как ты хотел унести меня на руках?

Это был укор, вопрос, недоумение, еще надежда. Женщина стояла, приникнув к решетке, не сводя глаз с любимого. Она ждала.

— Скажи, ты в самом деле любишь меня?— тихо спросил Чужестранец.

— Зачем ты это спрашиваешь?— сказала она горько.

— Но ведь я никогда не сделаю того, о чем ты меня просишь.

— Почему?

Чужестранец молчал.

— Ну что ты этим докажешь? Кому? — заговорила она горестно и устало.— Неужели ты думаешь, что люди на земле хоть чуточку станут лучше, если такие, как ты, будут приносить себя в жертву? Они будут только смеяться над тобой, над твоими дурацкими идеалами, которые не стоят одного мгновения нашей любви!

Она замолкла. В глазах ее было отчаяние.

— Я никогда не сделаю того, о чем ты меня просишь,— повторил Чужестранец.

— Ну почему? Почему? — вскричала она.

— Потому что я буду презирать себя,— проговорил он жестко,— презирать тебя, нашу любовь.

— Зачем же ты вселил мне в душу эту проклятую любовь? Чтобы поиздеваться надо мной? Чтобы я узнала еще большую муку? Я ненавижу тебя! — все еще кричала она яростно.

И вдруг замерла.

Чужестранец молча стоял у решетки. Она увидела слезы на его глазах.

Тогда она бросилась к решетке, упала на нее.

— Родной мой, любимый, прости, прости меня...— шептала она и ловила его руки, целовала их, и он наконец поднял ее и привлек к себе.

Стражник, в очередной раз проходивший мимо, остановился, поглядел на них и продолжал свой путь. А они все еще стояли, припав друг к другу, между ними была решетка, но лица их были рядом и руки сплелись.

— Я так тебя люблю! — шептала она уже с облегчением, с неожиданной радостью.— Я так тебя люблю! Я ведь все знаю. Я понимаю каждый твой взгляд, даже несказанное слово, я все понимаю, я знаю, чего ты ждешь от меня. Ты увидишь, я докажу тебе мою любовь...

И она стала отступать от решетки, все еще глядя на него, не отрывая глаз.

По мере того как она отступала и приближалась к рампе, свет на сцене мерк. Чужестранец, Стражник, решетка — все уходило в темноту, навсегда исчезая, а на сцене, перед притихшим залом, оставалась она одна.

— Прощай, мой любимый, мой храбрый Чужестранец, прощай...—произнесла она горестно, все еще глядя туда, в темноту.

Андрей сидел, подавшись вперед, вытянув шею. Рядом кто-то всхлипнул. Он обернулся и увидел пожилую женщину с платочком, прижатым ко рту... Лючия медленно повернулась к залу. Наступали минуты финального монолога.

— Настал тот час, когда каждый должен стать самим собой: стражник — стражником, правитель — правителем, герой — героем...

Она стояла — высокая, в черной накидке, с распущенными волосами — не девчонка, женщина, все для себя решившая.

— Поверьте, это не самая завидная на земле участь — выйти на Форум и крикнуть лю-

дям правду о гибели Помпей... Так почему же это должен быть ты? Неужели нет никого другого?..— Она выдержала паузу, и вдруг голос ее зазвенел.— Посмотрите вокруг, граждане Помпей... Ваш Везувий еще спокоен. Но к горлу его, как к горлу больного, уже подступила горячая лава. Это будет завтра. Сегодня ваш город еще существует. Его откопают через две тысячи лет. Его найдут застигнутым врасплох, покинутым и застывшим под толстым слоем камня и пепла... Может быть, люди удивятся, что в Помпеях погибло всего две тысячи человек, а остальные спаслись. Это потому, что я, Лючия, жена Чужестранца, выйду сейчас на Форум и скажу все то, что не успел сказать он... Благоразумные, не удерживайте меня от этого шага! Отважные, помогите мне его совершить!..

Андрей встал и, не дожидаясь конца монолога, вышел из зала.

Он пробежал фойе, спустился вниз по лестнице и остановился — из зала выплеснулись аплодисменты, потом сразу появились люди на лестнице и в вестибюле, кто-то спешил в раздевалку. В зале еще аплодировали.

Уже одетый, в пальто, он стоял в служебном подъезде театра.

Мимо проходили знакомые актеры, никто не обратил на него внимания. Может быть, потому, что прошло время. А может, потому, что штатское платье делает военного непохожим на себя. В театральном подъезде стоял растерянный человек в пальто и берете. Старик вахтер попросил, чтобы он здесь не курил, и он долго искал, куда бросить сигарету.

Прошел мимо Веселовский с молодой женщиной. Скрылся за дверью Стражник.

Наконец Андрей увидел Нину Сергеевну. Она торопливо спускалась по лестнице — в пальто, в мужской ушанке, с хозяйственной сумкой в руке, той самой сумкой, которую когда-то заметил Глебов на репетиции.

Он сделал шаг ей навстречу.

— Нина Сергеевна! Здравствуйте!

Она долго всматривалась в его лицо.

— Вы меня не узнаете,— произнес он виновато.— Я Глебов.

— А!— обрадовалась она.— Смотрите, я вас и, правда, не узнала. Вы же были военный!.. Куда вы пропали?

— Да вот, сегодня только вернулся... Попал на последнюю картину... Нина Сергеевна, я хочу вам сказать...— произнес он решительно...— это даже не извинение, хотя я, конечно, ужасно виноват перед вами, это совсем другое... Вы меня сегодня просто... убили!

— Вот-те на!

— Правда! Вы знаете, я никогда не думал, что эти слова можно так произнести...— Он смотрел на нее с нескрываемым восхищением и продолжал горячо:— Я себя чувствую таким дураком, мне так стыдно перед вами!..

Она слегка улыбалась.

— Ну что вы... Голубчик, вы меня извините, я бы это слушала до утра, но я очень тороплюсь. Мне в гастроном, они, черти, на пятнадцать минут раньше закрывают.— И, взяв его за руку, приподняла рукав, посмотрела на часы.— Ой-ой-ой!.. Ну пойдемте проводите меня. Это так приятно, когда тебя хвалят... Ну где же вы были, рассказывайте...

Они уже шли по улице — быстрым шагом, почти бегом, и Андрей говорил:

— Вы знаете, для меня это, может быть, самое сильное, что я испытал в жизни... Честное слово!..— Они перебежали улицу.— Представляете, то, что ты чувствовал... что, казалось, понимаешь только ты один... вдруг возвращается к тебе же, но в тысячу раз сильнее...— Он не договорил, потому что в этот момент вошел вместе с ней в магазин.

Здесь Нина Сергеевна быстро приспособила Глебова к делу:

— Встаньте пока в кассу, ладно? — а сама побежала осматривать прилавки.

Андрей стоял в очереди, машинально двигаясь вперед и все время следя глазами за Ниной Сергеевной. Она переходила от прилавка к прилавку, исчезла в соседнем зале, потом вернулась к кассе и, мысленно считая и бормоча вслух цены, продвигалась вместе с Андреем к окошку.

— Рубль двадцать и рубль девяносто четыре — сколько это? И еще шестьдесят четыре...

И Глебов считал вместе с ней, и потом она отвела его руку, когда он полез в карман за деньгами, и потом они получали вместе покупки, и она говорила:

— Вот спасибо вам... Что бы мы делали без мужчин, верно?

На улице он нес ее сумку, она взяла его под руку.

— Значит, вам понравилось? Вы приходите. По-моему, у нас двадцать первого еще спектакль, посмотрите целиком, там у нас правитель здорово играет, новый актер из Харькова... Мне вон туда к остановке...

— А название...— вспомнил Глебов,— почему такое дикое название? «Чужестранец и Лючия» — это же для оперетки!

Она засмеялась.

— Ну, наверно, потому, что пьеса не очень кассовая. Мы ведь на хозрасчете...

— Скажите, а народ что, не очень ходит?— осторожно спросил Глебов.

— Ну почему? Первые дни были аншлаги, успех. Вы просто опоздали.— Ей показалось, что он огорчен, и она продолжала, как бы извиняясь.— Город наш небольшой. У нас уже новые спектакли...

— Я понимаю,— сказал Глебов.— Смешно, конечно, но, знаете, когда пишешь... когда я писал... это, наверно, всегда так кажется, что ты что-то очень важное говоришь людям и что они после этого будут даже мыслить по-другому...— Он взглянул на нее вопросительно.— Но это, наверно, редко случается, да? Это ведь очень трудно — пробиться к сердцу человеческому...

— Да уж нелегко,— отвечала она с улыбкой.— На это надо, пожалуй, положить жизнь... Вы что сейчас пишете?

— Сейчас, в настоящее время, ничего.

— Вот видите. Как же так? Надо работать.— Она говорила это в тоне шутливого назидания, а впрочем, вполне серьезно.— Вам бы уж нужно, наверное, выбрать что-то одно. Может быть, уйти с флота?

Он улыбнулся.

— А кто же будет вас защищать?

— А вы думаете, это понадобится?

— Как знать...— отвечал он ей в том же тоне, полушутливом, полусерьезном.— Пока что ракетный крейсер звучит намного убедительней, чем любая пьеса!..

Она кивнула. Подходил автобус.

— До свиданья! Спасибо! — Она наскоро протянула ему руку.

И, уже ступив на подножку, вспомнила:

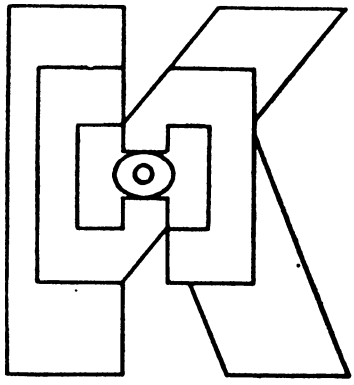
— А вы меня в «Испанском священнике» видели? Приходите, завтра спектакль.

— Завтра я не смогу.

— Ну когда сможете...

Она еще успела обернуться и традиционно помахать ему на прощание.

И этот жест, этот взмах руки — прощание и напутствие — как бы относился уже к кораблю, к ракетному крейсеру, который вот сейчас возник перед нами, заключая повествование. Крейсер шел своим курсом в январском холодном море, вращая антеннами локаторов, оставляя за кормой длинный пенистый след.



Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Направление главного удара» («Освобождение», фильм третий), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.

Авторы сценария Ю. Бондарев, О. Курганов, Ю. Озеров. Режиссер-постановщик Ю. Озеров. Главный оператор И. Слабневич. Главный художник Л. Мягков. Композитор Ю. Левитин. Звукооператор Е. Кашкевич.

В главных ролях: Н. Олялин, Л. Голубкина, Б. Зайденберг, М. Ульянов, В. Давыдов, Е. Буренков, В. Стржельчик, В. Шукшин, С. Харченко, Е. Колчинский, В. Косенко, В. Карен, К. Протасов, В. Заманский, Н. Рыбников, Б. Закариадзе, С. Яськевич, Ю. Дуров, Ф. Диц, Э. Тиде, Х. Гизе, Г. М. Хеннеберг, Х. Хассе, П. Штурм, Х. Шельцке, Х. Кейн, А. Штруве, В. Ортман, Э. Штехер, В. Виланд, О. Дирихс, Е. Шутов, В. Вахлин, Л. Прыгунов, Р. Разумовский, В. Глинский, М. Новаковский, Г. Шмидт, А. Бертоли, Э. Ижежен, Б. Раффали, А. Сентонз, Б. Уайт, А. Карапетян.

«Море в огне», 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 6 ч.

Авторы сценария Л. Сааков, Н. Фигуровский. Режиссер-постановщик Л. Сааков. Главный оператор А. Петрицкий. Главный художник С. Волков. Композитор В. Баснер. Звукооператоры В. Попов, В. Щедрина.

В главных ролях: Г. Антоненко, Н. Гринько, Р. Янковский, В. Платов, В. Кашпур, К. Тыртов, Д. Щербаков, С. Ляхницкий, А. Грачев, Н. Иванов, Ю. Соломин, О. Корнич, О. Остроумова, Г. Крашенинников, Д. Франько, Г. Байсак, Н. Рычагова, Н. Маруфов, В. Сафонов, В. Отиско, Н. Еременко, Р. Афанасьев, Ф. Корчагин, С. Мазурин, Н. Алексеев, К. Лучко, В. Жуковский, Ю. Горобец, Н. Симкин, И. Кулик, В. Кузнецов, В. Гудзь, И. Швидки, В. Баженов, Г. Дунц, В. Петченко, В. Паулус, Г. Донягин, В. Кобзев, В. Егоров, М. Ульянов, В. Абрамов, Э. Изотов, Э. Кнаусмюллер, Г. Тейх.

«Пропажа свидетеля», 9 ч.

Автор сценария Б. Можаев. Режиссер-постановщик В. Назаров. Главный оператор В. Николаев. Художники-постановщики С. Валюшок, С. Меняльщиков. Композитор Г. Гладков. Звукооператор Н. Кропотов.

В главных ролях: В. Золотухин, М. Мунзук, М. Зориктуева, А. Иноземцев, Л. Максакова, Б. Вампилов, С. Гапсалов, Н. Крюков, Б. Юрченко, А. Мещерякова.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Остров сокровищ» (по роману Р. Стивенсона), 9 ч.

Авторы сценария Э. Дубровский, Е. Фридман. Режиссер-постановщик Е. Фридман. Главный оператор В. Базылев. Главный художник К. Загорский. Композитор А. Рыбников. Звукооператор Н. Шарый.

В главных ролях: Б. Андреев, А. Лаанеметс, Л. Норейка, А. Масюлис, И. Урмонавичус, Л. Шагалова, А. Пикялис, В. Томкус, М. Селютин, Х. Авенс, Н. Силис, И. Класс, Ю. Плявиньш, К. Виткус, А. Файт, В. Грамматиков, А. Алешин, А. Росс, В. Рудович.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького (СССР) и Студия художественных фильмов в Софии (Болгария)

«Украденный поезд», 8 ч.

Авторы сценария С. Нагорный, А. Антонов-Тонич, при участии В. Янчева. Режиссер-постановщик В. Янчев. Главный оператор И. Цонев. Художники-постановщики С. Веледницкий, И. Личева. Композитор П. Ступел. Звукооператор Д. Флянгольц.

В главных ролях: С. Илиев, Г. Калоянчев, Б. Арабов, В. Санаев, А. Кузнецов, Б. Токарев, Р. Хомятов, У. Лойт, А. Ребане, М. Глузский, М. Раус, А. Мяндсалу, Д. Станкова, Д. Буйнозов, К. Янев, Н. Узунов, Д. Антонов, Д. Тончева, П. Божилов, Е. Стефанова, В. Пехливанов.

Киностудия «Ленфильм»

«Шельменко-денщик» (по мотивам комедии Г. Квитки-Основьяненки), 10 ч.

Сценарий и постановка А. Тутышкина. Главный оператор Р. Давыдов. Главный художник И. Вускович. Композитор В. Соловьев-Седой. Звукооператор Г. Эльберт.

В главных ролях: В. Дальский, З. Федорова, Л. Сенчина, А. Полевой, О. Аросева, Л. Корнева, И. Озеров, Ю. Медведев, М. Полбенцева.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Крутой горизонт», 8 ч.

Автор сценария Е. Оноприенко. Режиссер-постановщик В. Ильяшенко. Главный оператор К. Ромицин. Главный художник А. Харечко. Композитор Е. Зубцов. Звукооператор Г. Парахников.

В главных ролях: Н. Тимофеев, Б. Зайденберг, Т. Конюхова, А. Гай, А. Кузнецов, Е. Гвоздев, Л. Бакштаев, Г. Михайлов, В. Полищук, И. Терещенко, И. Матвеев, В. Воронин, Сережа Городько.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Полонез Огинского», 9 ч.
Автор сценария К. Губаревич. Режиссер-постановщик Л. Голуб. Главный оператор Г. Масальский. Главный художник В. Кубарев. Композитор Г. Вагнер. Звукооператор Н. Веденеев.
В главных ролях: И. Цуккер, Г. Гарбук, П. Кормунин, Г. Юхтин, П. Павловски, О. Эскола, О. Шалконис.

Рижская киностудия

«Рыцарь королевы», 9 ч.
Авторы сценария Б. Саулитис, М. Рудзитис. Режиссер-постановщик Р. Калныньш. Главный оператор Г. Скулте. Главный художник У. Паузерс. Композитор Л. Гедравичус. Звукооператор В. Лычев.
В главных ролях: Ю. Грустыныш, Л. Лиепиня, В. Зандбергс, В. Дудиныш, Э. Гиргенсонс.

Киностудия «Узбекфильм»

«Неожиданное рядом», 10 ч.
Автор сценария А. Макаров. Режиссер-постановщик З. Сабитов. Главный оператор Т. Эфтимовский. Главный художник В. Синиченко. Композитор Б. Троцюк. Звукооператор Г. Сенчило.
В главных ролях: Г. Яцкина, Б. Аннанов, Н. Рахимов, Г. Чохонелидзе, Х. Умаров, В. Якут, В. Цветков, Х. Таджиев, Ф. Хайдаров, Ю. Рубан.

«Фитиль» № 105 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Себе дороже» («Союзмультфильм»). Автор сценария А. Тараскин. Режиссеры В. Попов, В. Пекарь. Оператор М. Друян. Художники-постановщики В. Попов, В. Пекарь. Звукооператор В. Фильчиков.
«22-й отряд» (Одесская студия). Автор сценария С. Сахнина. Режиссер В. Сергеев. Оператор В. Козелов. Звукооператор Р. Рацин.
«Рабочее время» («Мосфильм»). Автор сценария Г. Кемоклидзе. Режиссер-постановщик А. Ладынин. Оператор Р. Веселер. Художник-постановщик Б. Чеботарев. Звукооператор И. Любченко. В ролях: П. Винник, А. Ширвиндт, И. Ясулович.
Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор журнала И. Любченко.

«Фитиль» № 106 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Глухарь» («Союзмультфильм»). Автор сценария В. Капнинский. Режиссер И. Аксенчук. Оператор М. Друян. Художник Б. Акулиничев. Звукооператор Г. Мартынюк.
«С больного на здоровое» (ЦСДФ). Автор сценария Б. Финиасов Режиссер-оператор К. Широнин. Звукооператор И. Смирнов.
«Туристы» («Мосфильм»). Автор сценария С. Спасский. Режиссер Г. Габай. Оператор Н. Васильков. Художник Б. Чеботарев. Звукооператор И. Любченко. В ролях: А. Денисова, В. Зубок, А. Косарев, А. Салимоненко.
Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор журнала И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Беглец № 0416», 10 ч.
Производство «Мафильм» (Венгрия).
Автор сценария Дьёрдь Гимеш. Режиссер Мартон Келети. Оператор Иштван Хильдебрандт. Художник Ласло Дуба.
В ролях: Ласло Маркуш, Дьёрдь Барди, Аттила Надь, Антал Пагер, Ласло Инке, Габор Мади Сабо, Флориан Кало, Тери Тордаи.

«Приговор», 9 ч.
Совместное производство «Мафильм» (Венгрия), киностудии «Букурешть» (Румыния) и киностудии в Братиславе (Чехословакия).
Авторы сценария Шандор Чоори, Ференц Коша. Режиссер Ференц Коша. Оператор Шандор Шара. Художник Антон Крайкович. Композитор Корнел Тарану.
В ролях: Ференц Бешшенеи, Янош Котлаи, Тамош Майор, Джордже Моттой, Штефан Терек, Клара Шебек.

«Смертельная ошибка», 10 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария Гюнтер Карл, Рольф Рёмер. Режиссер Конрад Петцольд. Оператор Эберхард Боркман. Художник Хайнц Рёске. Композитор Вильгельм Неф.
В ролях: Армин Мюллер-Шталь, Гойко Митич, Герри Вольф, Аннекатрин Бюргер, Кристина Миколаевска, Ханьо Хассе, Рольф Хоппе, Бруно Оя, Рольф Людвиг.

«У нас есть Родина», 1-я серия 7 ч.; 2-я серия — 7 ч.
Производство Корейской студии художественных фильмов (КНДР).
Автор сценария Хэ Нам Ги. Режиссер Пак Хак. Оператор Ким Рен Хак. Художник Ли Ге Чан. Композитор Ким Чан Бом.
В ролях: У Ин Хи, Тен Ун Мо, Ким Юн Бон, Пак Тхэ Су, Цой Ун Бон, Пак Себ, Нам Сын Мин, Ким Ен, Пак Ен Су.

«Сокол» («Сокол Шагин»), 4 ч.
Производство Студии художественных фильмов в Братиславе (Чехословакия).
Автор сценария Ян Беер. Режиссер Цтибор Ковач. Оператор Виктор Свобода. Художник Рудольф Ковач. Композитор Ладислав Купкович.
В ролях: Йозеф Будски, Иела Лукешова, Иван Мароши, Юлиус Ступак, Ярка Вонгрейова.

«Рассказ о нашей деревне», 8 ч.
Производство Генеральной компании по производству фильмов (ОАР).
Авторы сценария Хельми Халим, Мегид Тубья. Режиссер Хельми Халим. Оператор Ахмад Хуршид.
В ролях: Шукри Сархан, Салах Назми, Нахид Габр, Абдалла Гес, Махмуд Асин, Абдель Алим, Хусейн Исмаил.

«Хамраа», 8 ч.
Производство «Б. Р. Филмз» (Индия).
Автор сценария С. Паври. Режиссер Б. Р. Чопра. Оператор М. Н. Малхотра. Художник Сант Сингх. Композитор Рави.
В ролях: Манмохан Кришна, Вими, Сунил, Датт, Радж Кумар, Мумтаз, Балрадж Сахни.

«Дикое сердце» (по одноименному произведению Саридад Браво Адамс), 10 ч.
Производство «Класа фильмс Мундьялес» (Мексика).
Авторы сценария Эдмундо Баэс, Тито Дависон. Режиссер Тито Дависон. Операторы Габриель Алекс, Фигероа Филипс. Художник Мануэль Фонтанальс. Композитор Густаво Сесар Каррион.
В ролях: Тереса Веласкес, Хулио Алеман, Анхелика Мария, Мануэль Хиль, Беатрис Бас, Сара Гуаш, Сандра Чавес, Роберто Хьютон.

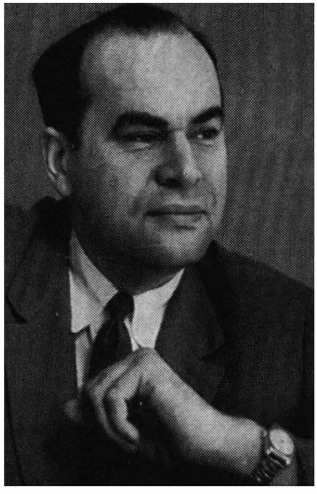
«Мечту уносит море» («Человек из прошлого»), 10 ч.
Производство «Тохо Компани» (Япония).
Автор сценария и режиссер Дзэндзо Мацуяма., Оператор Кодзо Окадзаки. Композитор Тору Фунамура.
В ролях: Кадзуо Фунаки, Ёко Наито.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

с 60-летием

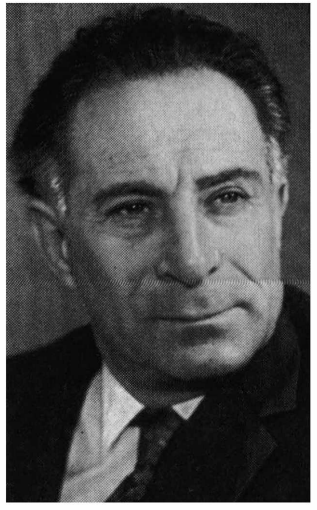
ЕМЕЛЬЯНОВА Владимира Николаевича, заслуженного артиста РСФСР, игравшего в фильмах «Вихри враждебные», «Школа мужества», «Педагогическая поэма», «Бессмертный гарнизон», «Первые радости», «Необыкновенное лето», «Флаги на башнях», «Дело «пестрых», «Тишина», «Король Лир» и многих других

с 50-летием



БАСКАКОВА Владимира Евтихиановича, первого заместителя председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР, литературоведа и кинокритика, автора книги «Спор продолжается» и многочисленных критических статей по вопросам советского и зарубежного киноискусства

с 50-летием



НАТАНСОНА Георгия Григорьевича, режиссера, постановщика фильмов «Белая акация», «Шумный день» (совместно с А. Эфросом), «Старшая сестра», «Все остается людям», «Палата», «Еще раз про любовь», «Посол Советского Союза»

Индекс
70402

ИСКУССТВО КИНО

„Война и мир“

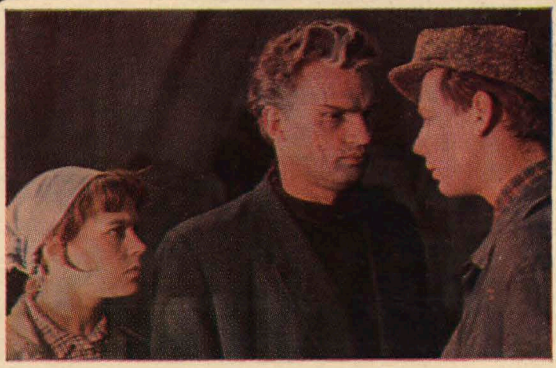
„Журналист“

СОВЕТСКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ, ЛАУРЕАТЫ МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ В МОСКВЕ

„Братья Карамазовы“

„Судьба человека“

„Чистое небо“



„Доживем до понедельника“